

2213

Forme de expresie ale mesenului în arta secolului XX

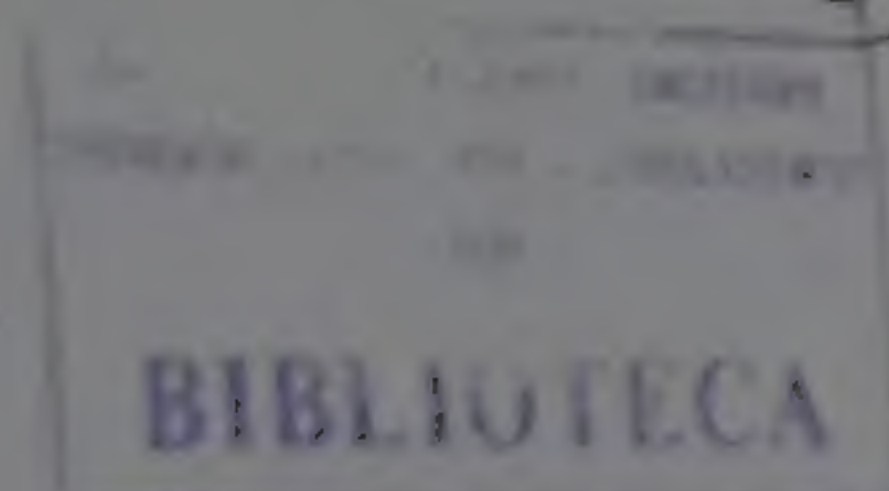
Adriana
Lucaciu

Fundația Interart TRIADE



BRUMAR

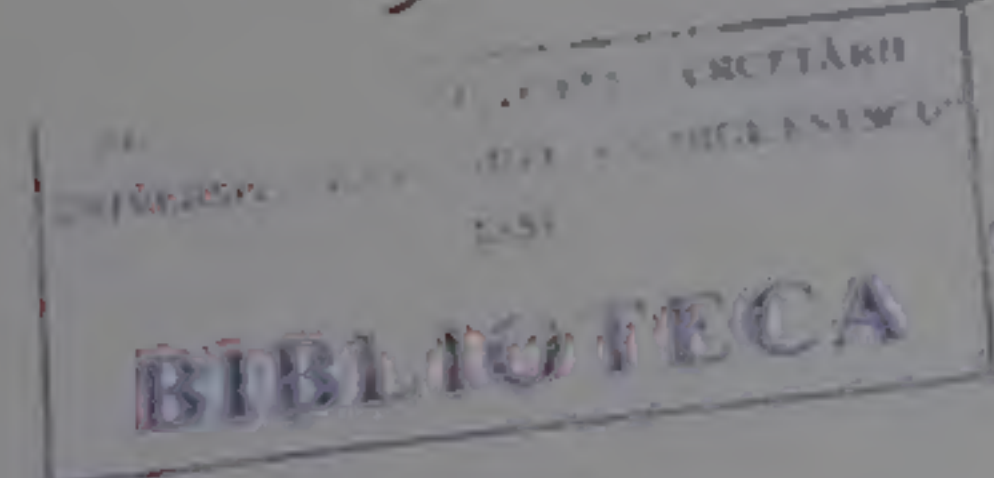
xv - 22/8/1



130584

√13

XV - 22/8/1

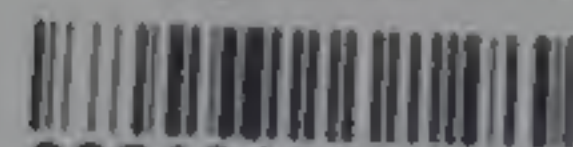


130584

ADRIANA LUCACIU

**Forme de expresie ale desenului
în arta secolului XX**

Biblioteca Universității de Arte
"George Enescu" Iași



C0013102



130 584

 BRUMAR



Fundația Interart TRIADE
Timișoara 2006

Adriana Lucaci, *Forme de expresie ale desenului în arta secolului XX*

© 2006, Adriana Lucaci

© 2006, Fundația Interart TRIADE

1900 Timișoara, Calea Martirilor nr. 5/5

tel.: +40-256-182056; fax: +40-256-198670

e-mail: jecza@mail.dnttm.ro

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.
Reproducerea integrală sau parțială, pe orice suport,
fără acordul scris al editurii, este interzisă.

Referent de specialitate: prof. univ. dr. Cristian Robert Velescu

Consultant teoretic: dr. Vasile Nuță

Redactor și corector: Eugen Dorcescu

Coperta: Mircea Bunea

Layout și prepress: Mircea Bunea @ urmascapaturma

Tipar: BrumaR

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

LUCACIU, ADRIANA

Forme de expresie ale desenului în arta secolului XX / Adriana Lucaci.

- Timișoara : Editura Fundației Interart Triade ; Brumar, 2006

ISBN (10) 973-87893-0-3 ; ISBN (13) 978-973-87893-0-2

ISBN (10) 973-602-173-4 ; ISBN (13) 978-973-602-173-2

Prefață de Alexandra Titu

Introducere

Capitolul I. PREMISE CULTURALE

Modernism și postmodernism

Capitolul II. O PERSPECTIVĂ PSIHOLGICĂ

1. În căutarea unei definiții

2. Funcțiile ilustrativ-comunicative
modernă

2.1. Rolul percepției
comunicative

2.2. Rolul reprezentării

2.3. O perspectivă
și mentală

3. Desenul de reprezentare

3.1. Desenul mimetic

3.2. Desenul perceptive

3.3. Desenul psihic

4. Desenul creativ

4.1. Desenul conștient

4.2. Desenul subconștient

4.3. Desenul intuitiv

Capitolul III. SEMNUL GRAFIC

Capitolul IV. DESENUL COMPLICAT

EXPRESIEI PLĂCUTE

1. Analogia semnelor

2. Pragmatica semnelor

CUPRINS

Prefață de Alexandra Titu	7
Introducere	11
Capitolul I. PREMISE CULTURALE Modernism și postmodernism în arta secolului XX	13
Capitolul II. O PERSPECTIVĂ PSIHOLOGICĂ ASUPRA DESENULUI	21
1. În căutarea unei definiții	21
2. Funcțiile ilustrativ-comunicativă și autoexpresivă în creația plastică modernă	23
2.1. Rolul percepției vizuale în determinarea funcției ilustrativ - comunicative	26
2.2. Rolul reprezentării în determinarea funcției autoexpresive	28
2.3. O perspectivă asupra desenului în Renaștere – construcție grafică și mentală	28
3. Desenul de reprezentare (reprezentational)	38
3.1. Desenul mimetic sau imitativ	39
3.2. Desenul perceptiv-analitic	40
3.3. Desenul perceptiv-sintetic	49
4. Desenul creativ	52
4.1. Desenul conceptual	53
4.2. Desenul simbolic	53
4.3. Desenul de reacție subiectivă	68
Capitolul III. SEMNUL GRAFIC ȘI TEORIA LIMBAJELOR	73
Capitolul IV. DESENUL CONȚINUT ÎN FORME NONCONVENȚIONALE ALE EXPRESIEI PLASTICE	87
1. Analogia semnelor. Cazul Beuys	88
2. Pragmatica semnelor. Ștefan Bertalan	90

92	3. Desenul autoreflexiv. Amalia Perjovschi
92	4. Raporturi sintactice. Constantin Flondor
94	5. Semantica formelor. Doru Tulcan
96	6. Desenul spațial. Sorin Vreme
98	7. Repercusiuni plastice. Baász Imre
98	8. Desenul critic. Dan Perjovschi
99	9. Desenul în context spațial. Bogdan Achimescu
101	10. Program didactic

Capitolul V. ARS POETICA

105	1. Argument
106	2. Desenul ca instrument de cunoaștere
106	2.1. Despre ucenicie
108	2.2. Despre universul interior și universul exterior în dinamica demersului creativ
113	2.3. Cum universul interior și universul exterior se pot exprima vizual prin relația spațială dintre tendința centrică și cea excentrică, reunite în echilibrul dinamic al imaginii
115	2.4. Despre desen și construcția imaginii
118	3. Desenul ca mijloc de comunicare
118	3.1. Despre tematică
119	3.2. Desenul ilustrativ-comunicativ
119	3.2.1. Expresia grafică între desen și culoare
121	3.2.2. Expresia desenului între grafic și pictural
125	3.3. Desenul comunicativ-autoreflexiv
125	3.3.1. Expresia elementelor figurative și nonfigurative
127	3.3.2. Expresia rațional-senzitiv-intuitiv

135 Concluzii

139 Bibliografie

143 Lucrări de Adriana Lucaci

159 Date biografice

DESENUL – CELE DOUĂ FEȚE A

Cercetarea Adrianei Lucaci asupra desenului se bazează pe un artist pentru care desenul și-a demonstrat dualitatea de a aparține, ca traseu al unui gest, dinamismului interior, de a fi instrumentul cel mai adecvat conceptualizării și realizării. Dar este dualitatea aceasta atât de radicală?

Atunci când urmărește elanul interior – sau depresia (deveni, la fel de elocventă, martor) – este desenul cu adâncime mai curând *graficul*, conferit unei decipțări și interpretări, gistrarea unui seismograf, furnizând suportul unei evoluții, un transfer din zona instinctualului pur, căutat cu obstinismul târziu, în cea a mimetismului și, deci, a d

Suport al scrierii, al codării grafice a unui discurs, re, cu propriul său bagaj de stereotipuri indispensabile prin semnele complexe și ermetice (hieroglifa, de exemplu) sumarului conținut care leagă, oricât de complexă este decantat de participarea locutorului (oratorului sau anonim. Este suficient să ne amintim opinia desigur dezvoltată de Socratele platonian în „Phaidros”. Dă neutru, cu cât textul se află la distanța mai mult de originare și nici măcar pictopoezia nu se mai poate gura de lettrism.

Lucrarea dedicată de Adriana Lucaci funcțiilor desenului în artele vizuale contemporane se realizează cu rare riguroasă, ce organizează un material bogat și concretă asupra fenomenelor artistice, bine alături de referințe la metodologia și teoriile psihologice, pretare prin prisma comunicării. O a doua parte, din trei aspecte ale interpretării, se referă la problematizarea teoretică și în ambianța artistică auto

Preocupările Adrianei Lucaci, legate de desenul cum scriu, la nivelul istoric, secolul XX; un

DESENUL – CELE DOUĂ FEȚE ALE INTERPRETĂRII

Prefață

Cercetarea Adrianei Lucaciu asupra desenului se bazează pe experiența practică a unui artist pentru care desenul și-a demonstrat dualitatea esențială a investirii, aceea de a aparține, ca traseu al unui gest, dinamismului interior, nemediat, și, pe de altă parte, de a fi instrumentul cel mai adecvat conceptualizării, dintre instrumentele vizualizării. Dar este dualitatea aceasta atât de radicală?

Atunci când urmărește elanul interior – sau depresia interioară (căreia arta îi poate deveni, la fel de elocventă, martor) – este desenul cu adevărat *spontaneitate* pură? Sau mai curând *graficul*, conferit unei deciptări și interpretări, ca o *ecografie* sau ca înregistrarea unui seismograf, furnizând suportul unei evaluări a fluxului energetic – deja un transfer din zona instinctualului pur, căutat cu obstinație de unele direcții ale modernismului târziu, în cea a mimetismului și, deci, a deja observatului?

Suport al scrierii, al codării grafice a unui discurs deja codat în limbaj, în vorbire, cu propriul său bagaj de stereotipuri indispensabile comunicării, desenul fixează, prin semnele complexe și ermetice (hieroglifa, de pildă) sau banal tipizate, bogăția sumarului conținut care leagă, oricât de complexă este semnificația discursului, fluxul decantat de participarea locutorului (oratorului sau poetului) de un public virtual și anonim. Este suficient să ne amintim opinia despre discursul vorbit și textul scris, dezvoltată de Socratele platonian în „Phaidros”. Desenul funcționează aici cu atât mai neutru, cu cât textul se află la distanța mai multor transcrieri de dinamismul mâinii originare și nici măcar pictopoezia nu se mai preocupă de acest aspect reamintit fulgurat de lettrism.

Lucrarea dedicată de Adriana Lucaciu funcțiilor, modurilor de operare și apariție ale desenului în artele vizuale contemporane se remarcă de la început printr-o structurare riguroasă, ce organizează un material bogat și foarte util, cuprinzând informație concretă asupra fenomenelor artistice, bine alese și foarte actuale, uneori originale, cu referințe la metodologia și teoriile psihologice asupra desenului, și o schemă de interpretare prin prisma comunicării. O a doua parte, care pune, în fapt, în aplicare aceste trei aspecte ale interpretării, se referă la propria creație, contextualizând-o în această tramă teoretică și în ambianța artistică autohtonă a momentului.

Preocupările Adrianei Lucaciu, legate de „formele de expresie ale desenului”, circumscriu, la nivelul istoric, secolul XX; un segment temporal, ce oferă mutații atât de

accelerate ale stilurilor artistice, și un segment cultural, care cuprinde atâtea suprapuneri și paralelisme ale abordării și orientării inovației, încât pot oferi substanța fenomenală pentru analiza tuturor modalităților de exprimare sau, mai curând, a tuturor formelor în care desenul devine instrument al exprimării artistice.

Cercetarea pune în evidență confruntarea între dominantă raționalistă constructivă a modernismului, în direcțiile sale convergente metodologiilor științifice de prospecțiuni și dimensiunile deconstructive ale avangardei, mizând pe irațional, pe dezafectarea sistemelor convenționale. Pe de altă parte, autoarea urmărește modul în care desenul determină funcționarea discursului în anumite genuri sau direcții care privilegiază proiectul sau persistența desenului în comportamente și configurații atipice. Situând punctul de lectură la nivelul unui medium capabil să epuizeze orice încărcătură semantică, prin propriile-i disponibilități, și să susțină la nivelul proiectului operaționalitatea altor medii, blocul cultural al modernității și postmodernității se relevă ca o complexă dezvoltare dialectică a unui set de probleme, pe care modernismul le impune conștiinței, iar postmodernismul le dezvoltă și le interpretează, le parodiază sau le contrazice, fără, însă, a se distanța de ele. Adriana Lucaci schițează contextul istoric și sociologic al secolului la care se referă, furnizând reperele necesare înțelegerii și interpretării veridice a aventurii culturale a secolului. Ea se bazează pe punctele de vedere ale unor analiști contemporani, care trec cu pertinentă în revistă ansamblul fenomenelor și, mai ales, relațiile dintre aceste forțe, evenimente, conglomerate sociale și politice și situații ale culturii în orizonturile distanțării de materia tulbură a istoriei, sau, din contră, în epicentrul ei, adoptând puncte de vedere diferite (David Harvey, William Fleming, Pierre Bourdieu etc.).

Unul dintre meritele incontestabile ale lucrării este faptul că, în ilustrarea unor ipostaze ale desenului, ca element determinant sau disimulat, profund, ascuns, în actul artistic, apelează, alături de nume esențiale ale unor artiști europeni, ca Joseph Beuys, la artiști autohtoni, al căror demers nu este cu nimic mai puțin complex și reprezentativ pentru drama umană și mobilurile culturii, ci doar mai puțin cunoscute lumii (Ștefan Bertalan, Constantin Flondor, Doru Tulcan, Sorin Vreme, Dan Perjovschi, Lia Perjovschi, Bogdan Achimescu). Ei ilustrează avatarurile desenului de la simbolic la pragmatic, de la autoreflexiv la reprezentational sau la critic, de la conceptual la spațial. Aici, dincolo de dinamica aparent aleatorie a transformării imaginii în act, de instantaneul uneori spontan al configurării, persistă o schemă a mișcării, a relaționării elementelor în spațiul unei scurte locuri.

Dar motivația autoarei nu este analiza fenomenului artistic universal sau zonal. Inserțiile de comentariu critic, de altfel foarte pertinente, urmăresc doar să susțină adevăratul său scop – cel legat de investitura semnificantă și operațională a desenului. Mai puțin spectaculos, se lasă absorbit, fără a-și abandona rolul de control asupra compoziției, și de celelalte genuri, chiar dacă nu participă direct la expresie. O dată cu declinul reprezentării figurative – de la cubism la arta conceptuală –, desenul devine

activ, prin chiar elementele signalectice esențiale, ce nu ar fi doar de subelemente ale unui semnificant complex, ca în arta modernă. Dar, în dialectica schimbărilor de poziționare între diverse și diversele reveniri la un figurativism de reprezentare, investiții ale desenului cu această funcție, legată de tradiția

Autoarea departajează – cu toate precauțiile, impuse materiei atât de definitoriu predispuse ambiguității și polivalenței artistice – funcțiile desenului, așa cum le pun în evidență studiile filologice, cele de teorie a limbajelor, sau cele ale gramaticii expresive, de organizare compozițională, de înregistrare a reacțiilor interioare sunt enunțate și descrise, și punând în evidență o constantă preocupare pedagogică, nu conduce la o reducere, la pură instrumentalitate, aceea de a urmări aventura configurării și a interpretării în care jocul codării și decodării este subtil, cere echivalării efectelor fiecărei opțiuni formale. Restricționarea desenului la universul imaginii artistice nu înseamnă comparații – la alte domenii de activitate, în care desenul proiectului sau schiței de proiect.

Ultimul capitol – Ars poetica – transferă demersul la arealul propriei creații. Reflecția asupra capacității desenului susține expunerea suportului motivat artistic. Din această perspectivă, Adriana Lucaci explorează posibilitățile instrumentarului său creator, oprește la mediul de care se slujește, dar tinde la luciditate, printr-o spontaneitate care se propune a fi formulat și nu doar spre expresie, ci și spre conceptualizat, atribuind împreună creației explorare (fenomen tipic strategiilor postmoderniste) descinde de la general – limbajul – la particular, conferă o anume prestanță, bazată pe veridicitate de atracție, pe care îl implică, oricât de complex, personale. Iar intimitatea atelierului de creație se lasă la fel de incitantă ca oricare dintre marile creații.

Cartea Adrianei Lucaci oferă un discurs, bine articulat, ca proiect de lectură, care explorează aspectele implicate de tema anunțată, care se confundă, la originile istorice ale artelor figurative.

gment cultural, care cuprinde atâtea suprapu-
ării inovației, încât pot oferi substanța feno-
lor de exprimare sau, mai curând, a tuturor
nt al exprimării artistice.

ea între dominanta raționalistă constructivă
gente metodologiilor științifice de prospec-
rangardei, mizând pe irațional, pe dezafec-
parte, autoarea urmărește modul în care
în anumite genuri sau direcții care privi-
în comportamente și configurări atipice.
dium capabil să epuizeze orice încărcătu-
și să susțină la nivelul proiectului opera-
modernității și postmodernității se relevă
t de probleme, pe care modernismul le
dezvoltă și le interpretează, le parodiază
e. Adriana Lucaci schițează contextul
furnizând reperele necesare înțelegerii
ecolului. Ea se bazează pe punctele de
cu pertinentă în revistă ansamblul fe-
te, evenimente, conglomerate sociale
tăntării de materia tulbure a istoriei,
te de vedere diferite (David Harvey,

ste faptul că, în ilustrarea unor ipos-
imulat, profund, ascuns, în actul ar-
artiști europeni, ca Joseph Beuys, la
mai puțin complex și reprezentativ
mai puțin cunoscute lumii (Ștefan
vreme, Dan Perjovschi, Lia Perjov-
esenului de la simbolic la pragma-
t, de la conceptual la spațial. Aici,
i imaginii în act, de instantaneul
șcării, a relaționării elementelor

artistic universal sau zonal. In-
ente, urmăresc doar să susțină
antă și operațională a desenu-
andona rolul de control asupra
pă direct la expresie. O dată cu
conceptuală -, desenul devine

activ, prin chiar elementele signalectice esențiale, ce au acces la rolul de semnificanți și
nu doar de subelemente ale unui semnificant complex, ca în artele reprezentationale.
Dar, în dialectica schimbărilor de poziționare între diversele strategii ale abstractizării
și diversele reveniri la un figurativism de reprezentare sau ficțiune și fantastic, reapar
investiri ale desenului cu această funcție, legată de tradiția europeană a reprezentării.

Autoarea departajează – cu toate precauțiile, impuse de punerea în schemă a unei
materii atât de definitoriu predispușe ambiguității și polisemiei, cum este imaginea
artistică – funcțiile desenului, așa cum le pun în evidență perspectivele de lectură psi-
hologică, cele de teorie a limbajelor, sau cele ale gramaticii formale. Funcțiile cognitive,
expresive, de organizare compozițională, de înregistrare imediată a informației exteri-
oare sau a reacției interioare sunt enunțate și descrise, cu un evident spirit sistematic
și punând în evidență o constantă preocupare pedagogică. Tentativa de sistematizare
nu conduce la o reducere, la pura instrumentalitate, o altă calitate a discursului fiind
aceea de a urmări aventura configurării și a interpretării, în cele mai complexe situații,
în care jocul codării și decodării este subtil, cere abilități de manevrare și exercițiul
echivalării efectelor fiecărei opțiuni formale. Restrângerea comentariului asupra desti-
nului desenului la universul imaginii artistice nu închide trimiterile – referințe, aluzii,
comparații – la alte domenii de activitate, în care desenul este implicat, măcar la nive-
lul proiectului sau schiței de proiect.

Ultimul capitol – Ars poetica – transferă demonstrația asupra virtuților desenului în
arealul propriei creații. Reflecția asupra capacităților expresive și conceptualizante ale
desenului susține expunerea suportului motivațional al propriilor prospecțiuni artis-
tice. Din această perspectivă, Adriana Lucaci apare ca un artist perfect conștient de
posibilitățile instrumentarului său creator, optând cu luciditate pentru o calitate anu-
me a mediumului de care se slujește, dar tinzând să depășească determinismul acestei
lucidități, printr-o spontaneitate care se propune ca țel. Intensitatea, tensiunea, nefor-
mulatul tind nu doar spre expresie, ci și spre captarea în semnul care este, deja, cod, re-
per conceptualizat, atribuind împreună creației conținutul identificator. Această auto-
explorare (fenomen tipic strategiilor postmoderniste ale unei autoreferențialități, care
descinde de la general – limbajul – la particularul cel mai restrictiv – locutorul însuși)
conferă o anume prestanță, bazată pe veridicitatea experienței, implicare și un plus
de atracție, pe care îl implică, oricât de controlată și abstractizată, livrarea intimității
personale. Iar intimitatea atelierului de creație a devenit pentru lumea contemporană
la fel de incitantă ca oricare dintre marile narații legate de acțiunea nemijlocită.

Cartea Adrianei Lucaci oferă un discurs bogat, dezvoltat în jurul unei scheme logi-
ce, bine articulate, ca proiect de lectură, și care încearcă să nu negligeze nici unul dintre
aspectele implicate de tema anunțată. Tema unuia dintre cele mai prestigioase media,
care se confundă, la originile istorice și la originea actului artistic, chiar cu destinul
artelor figurative.

Alexandra TITU

INTRODUCERE

Arhetipală formă de artă – „Părinte al tuturor artelor”, cum îl numea Verrochio¹ –, desenul a marcat, de-a lungul timpului, fie continuitățile, fie variațiile, fie discontinuitățile experienței vizuale, ce au condus la apariția diferitelor curente în istoria artei.

Prezentul ne pune în față un moment al confluențelor, al polifoniei tendințelor artistice, al transformărilor semantice. Arta, ca formă simbolică de cunoaștere, reprezentare și obiectivare a experienței umane, nu este străină de contextul și evoluția extrem de rapidă a societății. Manifestându-se, prin mijloace specifice, ca fenomene de interferență în fluxul contemporan, formele de artă actuale se afirmă, ideatic, drept luări de poziție critice față de unele principii filosofice, ce par să definească tot mai clar contemporaneitatea și, tehnic, ca asimilări sau respingeri ale noilor cuceriri tehnologice. Astăzi, când mijloacele electronice încep să suprimă în mai toate domeniile contactul nemijlocit dintre om și materie, o parte a artelor vizuale par să-și deruleze și ele programul înspre și cu ajutorul informaticii, înlocuind treptat modalități și procedee în care, până mai ieri, recunoșteam semnele avangardei. În același timp, o altă parte conservă moștenirea istoriei, reinventând trecutul, actualizându-l, legitimându-l în fața prezentului.

Fiind cuprinși în acest interval al schimbării, când principiile esteticii clasice nu mai pot explica fenomenele vizuale contemporane sau o fac cu reținere, considerăm legitimă formularea unor întrebări referitoare la „rezistența” în timp a desenului, la actualitatea lui ca formă manifestă a personalității umane creatoare. A te gândi să exploatezi un atare subiect poate părea un lucru hazardat, chiar și pentru un artist. E ca și când ți-ai propune să descrii țărmurile nevăzute ale unei întinderi de ape, aflându-te în mijlocul ei.

În cele ce urmează, vom încerca o reconsiderare a statutului desenului în arta secolului XX, dintr-o perspectivă ce are ca punct de plecare evaluarea caracteristicilor și funcțiilor fundamentale ale desenului, care au subzistat pe parcursul acestui secol. Totodată, propunem identificarea acelor forme și grade de substituție și/sau absorbție ale desenului de către alte genuri ale artelor vizuale contemporane sau, altfel spus, descoperirea acelor forme de expresie plastică în care, deși aparent invizibil, desenul mai poate fi regăsit, fără a face o referire *stricto sensu* la diviziunile aparținătoare exclusiv genului grafic.

¹ Gheorghe Ghițescu, *Leonardo da Vinci și civilizația imaginii*, Editura Albatros, București, 1986, pag. 27.

Formele de expresie vizuală sunt diferențiate de Wölfflin², din punct de vedere listic, în stilul linear și cel pictural. Această distincție de principiu a constituit, în studiul de față, o premisă, în evidențierea potențialului grafic al unor lucrări aparținând unor genuri artistice diferite: grafică, pictură și acționism. Analiza lui Wölfflin marchează, ca punct de răscruce în orientarea plastic-modală, intervalul dintre secolul al XVI-lea și al XVII-lea, perioadă în care caracterul linear a evoluat către cel pictural. Această evoluție nu este consemnată ca un moment superior celui grafic-linear, ci ca o schimbare de viziune, în raport cu realitatea vizuală, distincție ce se afirmă ca o constantă de-a lungul curentelor și mișcărilor artistice istorice – anterioare și ulterioare momentului Modernității și postmodernității artistice alterează, într-un fel, purismul teoretic al lui Wölfflin, printr-o amalgamare a viziunilor, fără a infirma însă valabilitatea principiului enunțat de el.

Ipoteza de lucru pe care o lansăm în dezbatere este: *desenul poate fi conținut în forme vizuale grafice și neconvenționale, ale căror configurație și expresie au la bază elementele grafice de limbaj.*

Pentru a formula posibile răspunsuri la unele probleme, ce au corespondență într-o serie de preocupări și experiențe plastice personale, vom încerca să atingem câteva repere, structurând lucrarea după cum urmează:

- 1) premisele istorice și culturale ale mișcărilor și curentelor artistice din secolul XX, condiție a explorării creative a desenului
(Capitolul I. Premise culturale. Modernism și postmodernism în arta secolului XX)
- 2) delimitarea conceptului de desen, dintr-o perspectivă psihologică, având în vedere:
 - factorii de ordin motivațional ce determină inițierea desenului ca act artistic și produs artistic
 - aspectele multiple pe care le îmbracă desenul
 (Capitolul II. O perspectivă psihologică asupra desenului)
- 3) analiza limbajului grafic, raportat la alte tipuri de limbaj, dintr-o perspectivă asupra comunicării, cu referire la semnul grafic și teoria limbajelor
(Capitolul III. Semnul grafic și teoria limbajelor)
- 4) analiza unor repere artistice ale secolului XX – studiul unor lucrări și proiecte, aparținând artelor vizuale contemporane, în care se regăsesc caracteristici ale desenului și modalități plastice specifice de expresie
(Capitolul IV. Desenul conținut în forme nonconvenționale ale expresiei plastice)
- 5) analiza propriului demers artistic
(Capitolul V. Ars poetica)

² Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artelor*, Editura Meridiane, București, 1968.

MODERNISM ȘI POSTMODERNISM ÎN ARTA SECOLULUI XX

Secolul XX pare să fi fost cel mai prolific și dinamic în privința apariției și succesiunii mișcărilor artistice, a transformărilor și schimbărilor de stil, mișcări ce au generat idei radicale și au lansat manifeste de referință pentru înțelegerea și cercetarea fenomenului artistic și cultural.

Semnele acestor înnoiri s-au prefigurat încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, când, în plin modernism, au început să se afirme o serie de *tendințe divergente* în gândirea epocii; tendințe ce au modificat sensurile și scopurile de început ale iluminismului – leagăn al gândirii moderne, ideologie a burghezei și a capitalismului în ascensiune. Ilumiiniștii căutau *adevărul absolut, universal, imuabil și etern*, încercând să confere siguranță și stabilitate unui mediu social nou-creat, prin demitizarea trecutului, întru afirmarea progresului științific, cultural și moral. Conjuncturile istorice au dus însă la instalarea unor sentimente de *incertitudine, nesiguranță, tranziiență și instabilitate*¹. Caracterul complex și contradictoriu al acestui fenomen a fost remarcat, de către Bradbury și McFarlane, în opoziția „futurismului și nihilismului, a naturalismului și simbolismului, a romantismului și clasicismului [...], în celebrarea epocii tehnologice și condamnarea ei”², curențe ale expresiei și contradicțiilor artistice deopotrivă.

Rapida dezvoltare a capitalismului a dus la multiple transformări social-economice și politice, accelerând în mod deosebit dezvoltarea centrelor urbane. Orașele industriale au deținut un rol hotărâtor, cu precădere după 1848, în schimbarea mentalității, a practicilor sociale și a gândirii moderne, a mișcărilor de masă, ceea ce a făcut ca, în ansamblu, modernismul să fie considerat un fenomen „prin excelență urban”³. Într-o analiză a modernității, David Harvey considera că experiența urbană a fost extrem de importantă în modelarea dinamicii culturale, arta devenind cu precădere o „artă a orașelor”⁴. Noutatea ambientului i-a făcut pe artiști să-și aleagă subiectele din viața citadină. Scenele idilice rurale, cele de gen, peisajele pastorale, înfățișând colțuri din natură, compozițiile istorice au fost treptat înlocuite cu „decupaje” ale vieții cotidiene: străzi și piețe aglomerate, promenade, serbări orășenești, locuri de agrement, cârciumi sau teatre. O viață tumultuoasă, plină de *neprevăzut*, în care artiștii secolului douăzeci au găsit un mediu propice aspirațiilor lor culturale. Așadar, concentrarea forței

¹ Charles Baudelaire afirma, referitor la artă, în *Pictorul vieții moderne* (1863): „Modernitatea reprezintă ceea ce este tranzient, trecător neprevăzut; este o jumătate a artei, cealaltă fiind eternă și imuabilă.” Cf. David Harvey, *Condiția postmodernității*, Editura Amarcord, Timișoara, 2002, pag. 17.

² David Harvey, *Condiția postmodernității*, Editura Amarcord, Timișoara, 2002, pag. 31.

³ David Harvey, *op. cit.*, pag. 32.

⁴ David Harvey, *op. cit.*, pag. 32.

de muncă, dar și a intelectualilor vremii, a marilor corporații, dar și a elitei culturale, atrase de noile posibilități materiale și spirituale, au făcut ca orașele să se transforme în metropole, cu o însemnată pondere nu numai în viața economică, ci și în cea culturală. Urmând, într-un anumit fel, tradiția culturală a secolului al XIX-lea, Parisul antebelic a continuat să dețină, până după cel de-al doilea război mondial, locul central al vieții artistice moderne, secondat de Londra, Berlin și München, de Viena ori de mai îndepărtatele Copenhaga și Oslo.

Remarcăm mai sus potențialul imagistic nou asupra căruia s-au orientat artiștii vremii. În acest context, peisajul arhitectural urban, remodelat de arhitecți de talia lui Hausmann și Howard (Paris), Burnham (Chicago), Otto Wagner (Viena), Le Corbusier (Paris), sau Frank Lloyd Wright (New York), l-a îndepărtat pe om de natură - *natura naturans* - și l-a supus atenției o altă ordine (creată, artificială, planificată) - *natura naturata* -, structurată după rațiuni și legități proprii unei vieți comunitare depersonalizate. Nevoia adaptării la noile condiții de viață, survenite ca urmare a masivelor dizlocări din mediul rural, cu o colectivitate restrânsă, direct relaționată social, și mutarea într-un mediu de mari proporții, lipsit de sentimentul comunitar, a determinat noi tipuri de comportamente individuale și sociale. Însumat unui conglomerat „de masă”, omul cetății vedea în oraș un habitat al condamnării la *anonimat*, diferența dintre păturile înstărite și proletariat germinând reacții adverse, conflictuale față de mentalitățile burgheze și încând sentimente de *instabilitate* și *insecuritate*. La distrugerea ordinii și instalarea stărilor de *confuzie* au contribuit, neluând în calcul, și evenimentele istorice ale vremii: primul război mondial, revoluția din Rusia, înfrângerea mișcării fasciste, războiul civil din Spania (1936-1939) și cel de-al doilea război mondial, timp în care frământările și mișcările sociale au condus la formarea unei conștiințe de clasă a proletariatului, ideologiei burgheze opunându-i-se o doctrină proprie clasei muncitoare (Marx și Engels publicaseră deja în 1848 „Manifestul Partidului Comunist”).

Artă de avangardă și a asumat, în timp, un rol politic și social, mai cu seamă în Europa primei jumătăți a secolului douăzeci, curentele ivite atunci promovând idei revoluționare manifeste, amendând erorile și abuzurile de orice fel, instituindu-se într-o altă formă de luptă. Pentru „vremuri revoluționare, o artă revoluționară”. Așadar, elitismul unei arte aservite puterii și claselor dominante burgheze, prin condiționarea materială și tematică, era dublat de configurarea tendințelor liberale, prin care arta dobândea nu numai o dimensiune socială, ci și un statut autonom.

Insecuritatea tot mai accentuată a vieții cotidiene a zguduit încrederea într-un *progres* linear și în *planificarea rațională* a ordinii sociale, promovate de ilumiști și de întregul sistem economic capitalist (în 1911 Taylor a publicat „Principiile managementului științific”), fundamentele pozitivistice și raționaliste - marci ale modernității - dovedindu-se inadecvate înțelegerii și interpretării *schimbărilor* aparute. Pentru continuarea și susținerea „proiectului modernității” se impunea „o ruptură definitivă [...] cu toate condițiile trecutului”, debarasarea de balastul unei ideologii seculare, prin

instaurarea unui *progres* - eufemism de fațadă - și a unei *revoluții* de fațadă, care să schimbe *realitatea* și să o transforme în *ideal* și cultură - „elita intelectuală a științelor și „gama după excolectare” schimbând furtuna de schimbare” fragmentar, ca o *crăciune* nereușită”.

Suprins el însuși de valul schimbărilor, de „distrugere creatoare”, de *dezordine* a *dezordine* care nu altă *mentare* și *haosul*, David Harvey tehnocrată și rațională - „frontiera cu „instabilitate” - „reprezentare” - „a *artă* și *știință* umanitate”, „vânt multiplele mutații *probleme* fizice să *plăze* *experiență* „arta și știința nu *totuși* ca *v* lumii și a *zimei*, a *progres*”.

Revoluția științifică a secolului XIX (1856-1866), „Materie” profunde ale cu ului prin *tratarea* dimensiunilor spațiale.

Dinamica tuturor aspectelor se conturează o serie de *tr* impresionistă (în 1874 ar *tă* William H. Leaning supun *diferențelor* arte, *plăze* în „conexiunea artă și știință” *perce* timpului ca o „cură” preocupată de *racordare* încercat să *aplice* în *ope* plu, *concepte* precum *p* edificat *structura* im

onelor ascun

de și om

a marilor corporații, dar și a elitei culturale, spirituale, au făcut ca orașele să se transforme nu numai în viața economică, ci și în cea culturală a secolului al XIX-lea. Parisul și al doilea război mondial, locul central al orașelor, Berlin și München, de Viena ori de mai

ou asupra căruia s-au orientat artiștii vrebani, remodelat de arhitecți de talia lui (Gogol), Otto Wagner (Viena), Le Corbusier (la îndepărtat pe om de natură – natura (creată, artificială, planificată) – natura propriei unei vieți comunitare depersonalizată, survenite ca urmare a masivelor dizastere, direct relaționată social, și mutarea iminentul comunitar, a determinat noi însumat unui conglomerat „de masă”, hărții la anonimat, diferența dintre pălăverse, conflictuale față de mentalități și insecuritate. La distrugerea ordinii doielnic, și evenimentele istorice ale inițierea mișcării fasciste, războiul mondial, timp în care frământă-conștiințe de clasă a proletariatului, rie clasei muncitoare (Marx și EnComunist”).

tic și social, mai cu seamă în Euro-ate atunci promovând idei revolu-rică fel, instituindu-se într-o altă revoluționară”. Așadar, elitismul ze, prin condiționarea materială rale, prin care arta dobândește nu

zguduit încrederea într-un pro-promovate de iluminiști și de publicat „Principiile manage-aliste – mărci ale modernității mbărilor apărute. Pentru con-neia „o ruptură definitivă [...] unei ideologii seculare, prin

inițierea unui proces nesfârșit de fragmentări, chiar în interiorul paradigmei sale. Imperativul de a accepta schimbarea a reorientat gândirea modernă, astfel că, de la căutarea eternului și imuabilului – premie ale cu începutul unei noi ere de prințre ință și cultură –, elita intelectuală a reconsiderat importanța creativității, descoperirile științifice și „goana după excelență individuală în numele progresului umanității”, a aclamând furtuna de schimbări, și a întrezărit „efemeritatea, caracterul trecător și fragmentar, ca o condiție necesară prin care putea fi îndeplinit proiectul de modernizare”.

Suprins el însuși de valul schimbării, supus unor continue procese de fragmentare, de „distrugere creativă”, de descompunere și inovare – necesare înnoirii –, modernismul a deschis calea spre o altă lume, ale cărei coordonate pareau a fi *efemerul, fragmentarea și haosul*. David Harvey menționează că cele două laturi – una „pozitivistă, tehnocratică și raționalistă”, intruchipând „caracterul etern și imuabil”, cealaltă confruntată cu „instabilitatea, anarhia, disperarea”, cu ceea ce este „tranzient, trecător și neprevăzut” – s-au succedat și s-au intersectat pe durata unui veac (1848-1915). Între științele umaniste, estetica este cea care a anticipat și a ilustrat în modul cel mai relevant multiplele mutații produse. Aspectul vitalist al modernismului l-a determinat pe Nietzsche să plaseze experiența estetică înaintea științei, iar pe Condorcet să afirme că „arta și știința nu numai că vor permite controlul forțelor naturale, dar și înțelegerea lumii și a sinelui, a progresului moral al justiției și chiar a fericirii umane”.

Revoluția științifică a scos la lumină idei noi legate de „Optica fiziologică” (Helmholtz, 1856-1866), „Materie și memorie” (Henri Bergson, 1896), sondarea zonelor profunde ale eu-ului prin psihanaliză (Sigmund Freud, 1905), teoria relativității în tratarea dimensiunilor spațio-temporale (Albert Einstein, 1910).

Dinamica tuturor aspectelor vieții moderne s-a oglindit în artă, unde au început să se contureze o serie de transformări și restructurări ale imaginii, o dată cu mișcarea impresionistă (în 1874 are loc prima expoziție a impresioniștilor) și postimpresionistă. William Fleming supune atenției două idei, ce conferă o perspectivă comună asupra diferitelor arte, plasate în acest context: *influența metodei științifice asupra artelor*, în „conexiunea artă-știință”, și *interpretarea experienței prin prisma temporală*, în perceperea timpului ca o „curgere continuă”. Artiștii începutului de secol douăzeci au fost preocupați de racordarea artei lor la spiritualitatea vremii. Este relevant faptul că ei au încercat să aplice în operele lor o parte dintre concluziile vremii și să preia, de exemplu, concepte precum *pluralitatea percepției spațiale și relativitatea temporală*, care au modificat structura imagistică în cubism (1907-1914), sau rezultate ale cercetărilor în sondarea zonelor ascunse ale subconștientului și accesarea unor pseudo-realități sau a stărilor de veghe și onirice prin psihanaliză, relevate de arta suprarealistă. Futurismul italian (1909-1915) a speculat ideea mișcării și a descompunerilor secvențiale generate de viteză, în vreme ce gruparea Der Blaue Reiter¹⁰ a angajat arta pe drumul expresionismului și al abstracționismului, iar dadaismul pe cel al improvizăției și al întâm-

6 David Harvey, *op. cit.*, pag. 20.

7 David Harvey, *op. cit.*, pag. 20.

8 William Fleming, *Artă și știință*, Editura Mendon, Iași, 2011, vol. II, pag. 100.

9 *Tratat de estetică*, Editura Teora, București, 1998, pag. 100.

10 Ai căni reprezentanți inițiatori în 1911 au fost Kandinsky și Marc

care avea o bază evasl comună cu dadaismul, la hazardului, ca motor al creației artistice, și sondării sub- și o scriere lucrativă în Europa, arta în Statele Unite ale Americi a rămas în umbra realismului european al începutului de secol XX. Primul impuls economic de început de veac XX. Primul european a avut loc în 1911, când, în sala de arme a regi- onală de la New York („Armory”), s-a deschis prima expozi- tiune ca „Armory Show”¹¹. Deși contestată și considerată eron, publicul american nefiind încă pregătit să o întâmpine, metodele americanilor în tate artei. Au fost expuse, prin Delacroix, Degas, Courbet, Cezanne, Matisse, Duchamp, epulele curente atinse între 1874 și 1913, meritul ace- stui cunoscut nouă tendințe europene, merit judecat publicului (estimat la peste 80.000), ci și prin prezența lucrărilor și albume de artă. Influența acestui eveniment a fost la tradiția figurativă a „scenei de western”, la noua provocare de noul stil, artiștii americani au „debutat” în artă, tehnica și tehnologia a societății de atunci. În artă, într-o sferă a tehnoculturii, spre deosebire de artă, al demersurilor plastice. După 1945, la New York, prin Jackson Pollock, Franz Klein, Hans de Kooning, Ashile Gorki, David Smith ș.a., artiștii „școlii newyorkere”. Expresionismul abstract s-au dezvoltat, au adoptat o viziune abstractizantă a expresiei personalității supratetului tabloului, prin renunțarea la orice indiciu al unei posibile spațialități a câmpu- lui de William Fleming. Cubismul i-a invitat pe artiștii din fenomenele naturale, în scopul creării unei opere care să corespundă mai puțin aspectului real al lucrului și efectului pictural.”¹² De asemenea, ei au adoptat, prin utilizarea semnului și sim- bolului, se concentrează în expresii fie geometrice, fie abstracte - ce dădeau frâu liber subcon- științei, într-un gest spontan, intuitiv, lipsit de orice raționalitate.

Despre mișcarea artistică modernă europeană, se poate spune că a se arăta Europei. Muzeul de Artă Modernă, „generației eroice”. Expresionismul, dar schimbul de influențe între cele două

continente - mijlocit de practicile materiale noi: comunicații, transportul, informația, avaturile ale societății capitaliste industriale și post-industriale globalizante - avea să devină un proces nelimitat de bariere geografice ori culturale.

Potențialul revoluționar al artei și democratizarea ei, încă din perioada interbelică, asociate cu evoluția societății de consum, transformă arta celei de a doua jumătăți a secolului XX, dintr-un mijloc și instrument de educație a maselor, într-o artă „de masă”, pentru care „bunul simbolic”, legitimat estetic și axiologic, devine un „produs cultural”, apreciat după gradul de accesibilitate publică, cu un statut similar marfu- rilor. Artiștii și consumatorii de artă participă deopotrivă la desăvârșirea actului de creație, prin semnificația și înțelesul conferite operei. Accentul începe să fie pus nu atât pe finalitatea operei, cât pe procesul creației, importante fiind stadiile și impactul pe care acestea le au asupra unui public cât mai larg. Artistul iese din atelier în stradă, cu manifestări de tip *happening*, și tot de aici își culege informația vizuală și conținutul narativ: reclamele și panourile de afișaj stradale, supermarket-urile, explozia de lumi- nă, zgârie norii, autoturismele. Artă „făcută” se transformă într-o artă „care se face și care, în opinia lui Harvey, „minimizând autoritatea producătorului, conferă posibi- litatea participării populare și a determinării democratice a valorii culturale, cu prețul incoerenței sau chiar, mai problematic, al vulnerabilității la manipularea economiei de piață”¹³. Societatea de consum oferă artei noi subiecte și obiecte ale reprezentării.

Expresionismul abstract miza, ca sursă de inspirație, pe trăirea profundă, pe sonda- rea și exteriorizarea nivelurilor ascunse ale eu-ului, refugiindu-se, în sinele profund, de o lume pe care o detestau, respingând orice formă sub care aceasta li se întășia. Spre deosebire de ei, artiștii celei de-a doua generații a școlii newyorkere, afirmați la începutul anilor '60, se lansează în cotidian; îl acceptă, îl fac partaș la actul creației și îl ridică, prin artefactele sale, la rangul de filosofie a vieții. Miturile eterne ale modernității, mo- delele legendare, pe care s-au ținut ideile progresiste ale începutului de veac, folosite pentru a da girul instalării unei alte lumi, raționale, moderate, echilibrate și unitare, sunt înlocuite de cultul omului de rând, al produsului industrial, al uniformizării și standardizării, al mijloacelor mass-media. Curente ce au urmat - neodadaism, pop art, arta minimală și conceptuală, op-art, noul realism sau arta cinetică - evidențiază o lume dihotomică, în căutare de sine.

Ne mulțumirile celei de-a doua generații a școlii newyorkere vizau inconsistența structurală a gestualismului abstract și exagerata personalizare a lucrărilor sub impe- riul emoției, expresionismul abstract găsindu-și punctul de echilibru în chiar profunzi- mea și autenticitatea trăirii. Sunt abandonate, în parte, mitul, simbolul, metafora, în favoarea abordării realității palpabile, artiștii americani descoperind în această lume artefactele menite să medieze o comunicare accesibilă, bazată pe banalitatea vieții co- tidiene, a experienței comune. Reprezentantii curentului newyorkere, nu fără ironie, produsele de consum (precum Andy Warhol - conservele de supă Campbell ori steagurile de Coca Cola în rafturile supermarket-urilor, Jasper Jones - steagurile amer-

„inseriate”, Roy Lichtenstein - benzile desenate, Robert Rauschenberg - asamblajele de obiecte eterogene). Artiștii generației pop substituie registrul simbolic, ce aparține unei lumi individuale, dramatice, criptice, cu unul colectiv, relevat în obiecte lipsite de metaforă, ironice. Alături de imaginile statice, ei au lansat happening-urile, acel gen de acțiuni întâmplătoare, în care interacțiunea dintre creatorul protagonist al spectacolului improvizat și publicul co-participant devine miza manifestării. În astfel de acțiuni, se regăsesc adesea caracteristicile vizuale împărtășite de artiști în operele bi sau tridimensionale și, așa cum vom vedea în capitolul IV, ele pot fi considerate ca fund aplicati mobile ale acelorași principii expresive ce fundamentează, în cazul unora dintre artiști, forme ale comunicării prin desen.

În paralel cu mișcarea pop, artiștii americani se îndreaptă pe un drum al *abstractiei postpicturale*, reprezentat de Kenneth Noland, Frank Stella, Joseph Albers, Richard Anuszkiewicz. Caracteristic le este un anumit rafinament conceptual, pus în valoare de calitățile în sine ale imaginii (opticitatea, aspectul fizic al obiectului creat). Mijloacele sunt sumare, îngăduind o percepție directă a mesajului și a expresiei plastice. Concepția lucrărilor se axează pe serialitate, piesele întregind o compoziție disipată în abordări secvențiale, prin care artistul caută variante expresive ale unei idei puse în joc și păstrează învariabilă imaginea-cadru. Repertoriul formal înregistrează o scală cuprinsă între un geometrism sever (Stella) și pura senzorialitate (Lary Poons).

Tendința *minimalistă* se conturează prin utilizarea mijloacelor plastice și a materialelor în scopul realizării unei percepții nemijlocite, în care calitățile materialelor sunt supuse contemplării ca scop în sine, relevarea acestora depinzând exclusiv de actul senzorial.

La un alt pol se situează *arta cinetică*, ce apelează la tehnicile cibernetice. Artiștii folosesc ca mod de expresie materiale actuale diverse, sugerând un continuum spațio-temporal prin instalații dinamice, acționate fie mecanic (Duchamp, Calder), fie electronic (Howard Jones).

Există în curente postmoderne o tendință de a „dematerializa” și chiar de a „analiza” arta, reducând experiența creației la stadiul de enunț ideatic. Tranziția de la obiectul finit spre procesualitate accentuează importanța etapizării și a demersului creației, până la stadiul incipient al formulării conceptului. Problematizarea ideii constituie generatorul creației pentru o altă direcție artistică denumită *arta conceptuală*. Artiștii conceptuali își aleg modul de exprimare adesea minimalism (Sol LeWitt), afișarea conceptelor verbalizate (Joseph Kosuth), utilizarea materialelor perisabile, care nu păstrează în timp forma obiectelor. Demersul dușă până la extrem, prin distrugerea operei în chiar actul constituției convenționalității materialelor: săpun, miere, untură, alimente perisabile (Beuys) ș.a. trimite la un act artistic înstrăinat de valorile tradiției, ca obiectul de artă cu potențial comercial, ci însuși procesul creației în in. Detestând obiectul de artă, conceptualiștii merg uneori către non-artă.

benzile desenate, Robert Rauschenberg - asamblajele
generației pop substituie registrul simbolic, ce aparține
matice, criptice, cu unul colectiv, relevat în obiecte lipsite de
imaginile statice, ei au lansat happening-urile, acel gen de
interacțiunea dintre creatorul protagonist al spectacolu-
participant devine miza manifestării. În astfel de acțiuni,
vizuale împartășite de artiști în operele bi- sau tridi-
capitolul IV, ele pot fi considerate ca fiind aplicații
expresive ce fundamentează, în cazul unora dintre artiști,
esen.

artiștii americani se îndreaptă pe un drum al *abstracției*
Kenneth Noland, Frank Stella, Joseph Albers, Richard
este un anume rafinament conceptual, pus în valoare
nii (opticitatea, aspectul fizic al obiectului creat). Mij-
o percepție directă a mesajului și a expresiei plastice.
e serialitate, piesele întregind o compoziție disipată în
artistul caută variante expresive ale unei idei puse în
pinea-cadru. Repertoriul formal înregistrează o scală
ver (Stella) și pura senzorialitate (Lary Poons).
ează prin utilizarea mijloacelor plastice și a materia
cepții nemijlocite, în care calitățile materialelor sunt
ine, relevarea acestora depinzând exclusiv de actul

netică, ce apelează la tehnicile cibernetice. Artiștii
iale actuale diverse, sugerând un continuum spațio
ctionate fie mecanic (Duchamp, Calder), fie electro-

o tendință de a „dematerializa” și chiar a „devizu
ției la stadiul de enunț ideatic. Transferul dinspre
entuează importanța etapizării și a elaborării de
pient al formulării conceptului. Problematizarea
entru o altă direcție artistică de după 1960-’70:
și aleg modul de exprimare adecvat ideii: acțio-
r verbalizate (Joseph Kosuth), ori folosirea ma
în timp forma obiectelor. Dematerializarea este
operei în chiar actul constituirii sale. Nonco-
iere, untură, alimente perisabile, blană, fetru
trăinat de valorile tradiției, care nu prețuiește
ci însuși procesul creației în ingenuitatea sa.
tu merg uneori către non-artă și anti-formă,

vehiculând ideea de artă ca o constantă a potențialului creator uman, prezent în fiecare
dintre noi, idee devenită de notorietate, prin afirmația lui Joseph Beuys: „fiecare om
e un artist”.

Bombardamentul informațional, mijloacele de informare în masă reduc, pe de-o
parte, intervalele spațio-temporale, definite prin conceptul actual de globalizare, dar,
în egală măsură, măresc și riscurile inadapării individuale la un megaspațiu, în care
granițele dintre real și imaginar devin tot mai fragile și generează produsul hibrid al
realității virtuale. Disfuncțiile sociale, legate de pocesul adaptării la o realitate discon-
tinuă, haotică și plurifațetată, justifică, într-un fel, nevoia individului de a solidariza
în diferite moduri, prin apartenența la forme comunitare, de tipul grupurilor, și nece-
sitatea definirii locului, a spațiului vital, în raport cu lumea (națiunea pierzând treptat
rolul principal, importante devenind spațiile proxime, determinismele locale). Rezultă
de aici o altă formă de necesitate, aceea a comunicării, a găsirii unor limbaje comune
prin multiple conexiuni. Ele sunt prezente, în sfera artistică, prin proliferarea a nu-
meroase moduri de comunicare în limbaj specific vizual, prin care informația poate
fi codificată și diseminată. Semnele plastice, substituate ale imaginii narative, devin
coduri interpretative ale mesajelor, vehicule vizuale ale unor conținuturi informale.

Dacă, referitor la perioada interbelică, se poate vorbi de căutarea unei unități în
diversitate, începând cu anii '60 arta ne pune în față eterogenitatea, corespunzătoare
relațiilor cotidiene multi-stratificate, create între „fragmente de economie, politică și
cultură”, care se repercutează asupra esteticii moderne, declanșând reacții pro și con-
tra, inițiind astfel o artă „experimentală”, prin caracterul ei novator și iscoditor, mai
curând decât conservator, ce face apel, pe de-o parte, la valorile tradiției umaniste, an-
tropocentriste, iar pe de altă parte, la noile valori ale civilizației moderne tehnocrate.

1. ÎN CĂUTAREA UNEI DEFINIȚII

În contextul diferitelor expresii vizuale, desenul ne apare ca formă plastică de sine stătătoare, ca aspect auxiliar sau ca structură implicită a diverselor apariții formale, ceea ce face ca explicarea termenului să devină flexibilă în raport cu încercarea de a stabili trăsături caracteristice generalizate la nivelul întregului fenomen artistic al secolului XX. Desenul a fost considerat, multă vreme, o etapă a parcursului artistic prin echivalarea lui cu studiul, privit atât ca o perioadă de învățare și deprindere a meșteșugului, cât și ca un stadiu preliminar în dezvoltarea unei lucrări de anvergură, ceea ce îndreptățește critica de artă să considere că „istoria studiului în artă a fost sinonimă istoriei desenului (...) pentru că el a fost întotdeauna cel mai aproape de idee”.

Din a doua jumătate a secolului XX, desenul și-a dobândit autonomia în raport cu artele majore, fapt atestat de organizarea a numeroase expoziții internaționale de amploare, sub egida marilor muzee ale lumii (între care, Juan Miró, Darmstadt, Kana gawa, Cadaques, Maastricht, Tokyo, Documenta-Kassel, Bienala de la Veneția), care, după cum remarcă C. Babeți, „repun în discuție istoria artei (și artiștilor) prin opera desenată”.

Importanța desenului și emanciparea lui în contextul artei vizuale de după 1960-'70 devin un act manifest, prin diversificarea viziunilor și opțiunilor tehnice ale artiștilor, cei care se orientează spre expresii grafice nemaifiind doar pictori sau gravorii. De altminteri și conținutul denumirii de artist se modifică, în sensul că ea definește un tip de artist complex, deschis experimentului și inovației, orientat spre cercetare prin medii diferite ale artelor vizuale, prin fuziunea dintre viziunile, tehnicile și procedeele specifice anumitor domenii. Imre Pan observa, cu ocazia Internaționalei desenului de la Darmstadt (1970), că: „Renașterea a desprins tabloul de perete și avangarda a emancipat tabloul de desen”.

Este momentul în care are loc o desprindere de obiectualitatea pe care o promova „eră curenților” ultimilor ani (1950-1970) – op-art, pop-art, noul realism ș.a. – și orientarea către o artă de factură intelectuală, ce cuprinde, între altele, curentele conceptualist și minimalist. Artiștii adoptă mai curând o atitudine contemplativă decât una meșteșugărească, poziție în care apelarea la mijloacele de expresie ale desenului pare să fie cea mai comodă și mai rapidă modalitate de vizualizare a gândului creator. Într-

idee, acțiune și obiect se stabilesc, prin desen, totuși relații, în moduri diferite, în funcție de (și în prinderi) diverse.

Desenul poate fi analizat sub două aspecte distincte: primul vizează desigur ca act și proces de creație, cel de al doilea ca produs și rezultat al creației.

Înțeles ca act, desenul denumește, în esență, trăsarea unei urme vizibile pe un suport. Îndeobște, rezultatul desenării sau al trasării sunt linii, puncte, pete, linii de culoare sau asocierile dintre ele, generând astfel o suprafață, construit pe care se construiește imaginea. Actul de a desena poate varia de la un gest simplu, la o acțiune complexă, de la o singură însemnare, cu un instrument adecvat (creion, cărbune, peniță și tuș, pensulă, pînson etc.), pe un suport (uzual – hârtia), la reveniri multiple, cu instrumente și materiale diferite, utilizând suporturi neconvenționale. A desena cu degetul pe o suprafață umedă, a scrie cu un băț pe nisipul umed, a încrusta cu un vârf ascuțit ornamente pe suprafața unui fluter, a zgâria un semn pe o piatră, ori a desena pe asfalt, cu tuș sau lut ars, reprezintă câteva exemple, pe care le alăturăm formelor consacrate sub eticheta recunoașterii desenului.

Indiferent de amploarea acțiunii, produsul ei – desenul propriu zis – este urmărit și vizibilă rămasă pe suport. Configurațiile copiilor mici se numesc și ele „desene”, deoarece acestea au un caracter premorf, nedefinit. Cea mai simplă urmă definibilă ca formă sau figură se obține închizând o linie ce devine contur, realizându-se astfel detaliul unei forme, printr-un duct, în cadrul unei suprafețe. La polul opus se situează desenul detaliat, complex, în care linia poate fi însoțită de gradații tonale, realizate într-o gamă de griuri, monocrome sau policrome, care îi anihilează de multe ori vizibilitatea. Gradul de complexitate al desenului nu reprezintă, de regulă, criteriul cel mai important în definirea termenului, ci sunt luate în discuție mai cu seamă mijloacele prin care desenul este executat și vocabularul prin care acesta se face vizibil.

Pentru a avea un punct de plecare în clarificarea conceptului de desen, să luăm în considerare explicația pe care ne-o oferă Dicționarul limbii române:

Desen, desene, s.n. 1. Reprezentare grafică a unui obiect, a unei figuri, a unui peisaj, pe o suprafață plană sau curbă, prin linii, puncte, pete, simboluri etc. 2. Arta sau tehnica de a desena. □ *Desen tehnic* (sau *linear*) reprezintă reprezentare a obiectelor tehnice (piese sau organe de mașini) prin desen în scopul fabricării lor. 3. Planul unei construcții. 4. Ornamentația unei cusături. – din fr. dessin⁴.

Deși sumară, această definiție ne oferă câteva indicii referitoare atât la actul de creație, cât și la rezultatul acestuia și ne deschide câteva căi posibile de abordare a termenului: psihologică, comunicațională și morfologică.

⁴ DEX, Editura Academiei R.S.R., București, 1975, pag. 251.

un desen, noi relații, în care cei trei factori impli

N

specie distincte: primul vizează desenul ca act
rodus și rezultat al creației.

esență, trasarea unei urme vizibile pe un su
al trasării sunt liniile, punctele și petele sin
astfel o suprafață, construit pe care îl numim
la un gest simplu, la o acțiune complexă, de
adekvat (creion, cărbune, peniță și tuș, pen
nărtia), la reveniri multiple, cu instrumente
reconvenționale. A desena cu degetul pe un
ed, a încrusta cu un vârf ascuțit ornamente
e o piatră, ori a desena pe asfalt, cu tăciune
e le alăturăm formelor consacrate sub care

lei – desenul propriu-zis – este urma vi
or mici se numesc și ele „desene”, doar că
ea mai simplă urmă definibilă ca formă
e contur, realizându-se astfel detașarea
rafețe. La polul opus se situează desenul
de gradații tonale, realizate într-o scală
hilează de multe ori vizibilitatea. Gra
de regulă, criteriul cel mai important
mai cu seamă mijloacele prin care un
ta se face vizibil.

rea conceptului de desen, să luăm în
rul limbii române:

a unui obiect, a unei figuri, a
prin linii, puncte, pete, sim
□ Desen tehnic (sau linear) =
organe de mașini) prin desen
ucții. 4. Ornamentația unei

cii referitoare atât la actul desenă
câi posibile de abordare a subiec-

În primul rând, definiția aduce în discuție modul în care se plămăiește desenul,
anume prin reprezentare. Vom reține, deocamdată, că noțiunea este polisemantică,
termenul referindu-se aici la forma obiectivată vizual, și că omite o altă coordonată
implicată în actul de a desena – cea mentală. Apoi, în definiție, se face referire la *lim
bajul desenului* prin utilizarea unui vocabular specific (puncte, linii, pete, simboluri) și
se subliniază caracterul grafic al genului. Deși nu foarte explicit, se face, de asemenea,
trimitere la *funcțiile desenului: estetică și utilitară*.

Vom face, în cele ce urmează, câteva însemnări, cu ajutorul instrumentarului psiho
logic, informațional și plastic

2. FUNCȚIILE ILUSTRATIV-COMUNICATIVA ȘI AUTOEXPRESIVĂ ÎN CREAȚIA PLASTICA MODERNĂ

Ca tip de activitate, desenul presupune o dublă acțiune: **senzorio-motorie și men
tală**. El se manifestă ca experiență individuală prin prelucrarea conștientă a unor date
înregistrate vizual.

Istoricii de artă pun la temelia desenului *gestul imitativ*, din care s-au desprins, pe
de-o parte, artele sonore, iar pe de altă parte, artele vizuale, care au la origine aceeași
rădăcină cu scrierea. În lucrarea dedicată psihologiei artei, Henri Delacroix îl citează pe
Von den Steinen, cu un studiu efectuat asupra artei unor triburi sălbatice din Brazilia.
Autorul trage concluzia că începutul artelor plastice rezidă în mimetismul motric și de
scrie modul cum sălbaticii fac, în aer sau pe nisip, crochiul animalului pe care îl imagi
nează. „Crochiul acesta – spune el – este aproape continuarea unui gest. Iar gestul este
aproape continuarea mișcărilor constitutive ale percepției”.⁵ În teoria lui Von den Stei
nen, gestul urmează, așadar, mișcarea pe care ochiul o realizează în timpul percepției,
în citirea lucrurilor. Observația ne duce cu gândul la expresia lui Paul Klee „Ochiul
care paște”: „În felul acesta ochiul pipăie suprafața, ca o vacă la păscut, nu numai de sus
în jos, ci și de la dreapta la stânga și în orice direcție spre care i se dă prilejul.”⁶

Delacroix identifică în gestul primar două limbaje: unul cu *rol descriptiv*, care tinde
spre *realitatea concretă* a lucrurilor, celălalt *abstract*, cu *rol indicativ*, comparabil cu de
senele realizate de copii.

Herbert Read se apropie de teoria lui Von den Steinen, menționată mai sus, când
afirmă că „Desenul, pictura și modelajul sunt tipuri de comportament motric al omu
lui și se poate spune că ele s-au dezvoltat din două feluri de comportament mai vechi
și mai generale: din *mișcarea expresivă* și din *mișcarea descriptivă*”.⁷ El vede în mișcarea
expresivă manifestarea unei stări de moment a artistului, stare pe care psihologia artei
o pune sub imboldul *inspirației*, a acelui tip de *invenție spontană, pasională și instantaneă*.
Mișcarea descriptivă își are originea, după Read, în intenția de a *imita* proprietăți
ale unor acțiuni sau obiecte, activitate ce ordonează gestul inițial sub *controlul intenției*.
Observațiile făcute de Read pot constitui puncte inițiale în derularea și înțelegerea

5 Henri Delacroix, *Psychologie de l'art*,
București, Editura Mercur,
1983, pag. 383

6 Cf. Von den Steinen, *Die Kunst der
Formen*, Leipzig, 1911, p. 10.

7 Herbert Read, *Art and the
Human Mind*, Londra,
pag. 171

actului artistic, dar dezvoltarea procesului de creație în general și, prin inducție, cea a desenului, presupune trepte diferențiate, cuprinse între pragul inferior al imitației perceptive și cel superior al conceperii mentale.

Prin urmare, factorii senzoriali, motori și mentali sunt implicați nu numai în dezvoltarea desenului ca proces, ci și în determinarea configurării lui ca imagine de un anumit tip.

Definirea desenului, în multiplele sale ipostaze, ne conduce la plasarea sa într-o relație triadică, ai cărei piloni sunt artistul, mediul și opera sa.

Luând în considerare rolul important pe care îl dețin în constituirea imaginii vizuale două dintre procesele psihice fundamentale: **percepția** și **reprezentarea**, am considerat oportună evaluarea, dintr-o perspectivă psihologică, a câtorva tipuri de desen, în vederea analizei funcțiilor **ilustrativ-comunicativă** și **autoexpresivă** în creația plastică modernă. Funcția ilustrativ-comunicativă are un caracter *extrospectiv* și *prospectiv*, prin care artistul stabilește o legătură directă cu ambianța sa, în timp ce funcția autoexpresivă are un suport *introspectiv* și reprezintă o exteriorizare a universului sensibil și rațional al artistului.

Percepția și reprezentarea intervin în etapa elaborării conținutului ideatic și a celui formal al desenului și, deopotrivă, în receptarea acestora în și prin opera de artă. Cele două procese pun într-o relație directă (percepția) și/sau mediată (reprezentarea mentală) subiectul creator (sau consumator al actului artistic) cu un obiect real sau proiectat. Ele pot fi, în cazul desenului, atât sursa demersului creativ, cât și finalitatea grafică a unei proiecții mentale.

Ținând cont de ponderea pe care aceste procese le dețin în determinarea unor expresii plastice, propunem gruparea tipurilor similare de desen în două categorii: prima include desenele care au la bază preponderent procesul percepției și pe care le-am numit *desene de reprezentare*; cea de a doua – desenele a căror bază este reprezentarea mentală și pe care le-am desemnat prin termenul de *desene creative*.

Desenele de tip perceptiv au, prin corespondența formei cu obiectul reprezentat, o funcție ilustrativ-comunicativă, în vreme ce desenul creativ, aparte de realitatea palpabilă, dezvoltă o funcție autoexpresivă. Ne referim aici la funcția ilustrativ-comunicativă ca la o funcție de tip „utilitar”, în care Corrado Maltese vede, de pildă, o descendență îndepărtată din funcția magic-religioasă a artei.⁸ În acest sens, desenul este un instrument de luare în posesie a realului vizibil, prin asigurarea unei căi de acces a zonelor obiectivității și, prin aceasta, a căilor noastre de acces și legături cu zonele. Sub aspectul artei moderne, funcția ilustrativă acoperă, pe de o parte, o funcție de natură estetică, prin descoperirea, în datele realului, a unor atribute estetice – cum ar fi proporțiile armonice, raporturile tonale echilibrate – care stimulează demararea actului de creație, și, pe de altă parte, prevalându-se asupra narativ, răspunde acelor nevoi de identificare și prezervare a unei lumi famil

8 Corrado Maltese, *Metafizica și creația artistică*, Editura Meridiane, București, 1970, pag. 22-23.

cute sau demne de a fi cunoscuta prin a desenului denotă un conținut înfapt spusese Alberti, a aparenței lucrurilor optice. Chiar dacă tehnica și vocabularul obiectual relevant – în sensul artistului, cât și privitorului sunt nevizuală”, pentru conștientizarea fond echivalente plastice de linie, datorită particularităților lucrurilor, desenului de reprezentare este de În ceea ce ne privește, am delu pentru a putea nuanța specificul reprezentare am inclu

desenul min

desenul per

desenul per

Criteriul de recunoaștere în cazul alul figurativ, fără a reduce sul în realitatea imediată

În categoria desenului cre funcției autoexpresive

desenul

desenul

-desenul

Formele de expresie ale și manifestări abstracte, ge

imaginatia. Desenele creati

de reprezentare, supor

de reprezentare, supor

de reprezentare, supor

de reprezentare, supor

de reprezentare, supor

de reprezentare, supor

de reprezentare, supor

de reprezentare, supor

de reprezentare, supor

de reprezentare, supor

de reprezentare, supor

de reprezentare, supor

de reprezentare, supor

desului de creație în general și, prin inducție, cea
imagine, cuprinse între pragul inferior al imitației
mentale
și mentali sunt implicați nu numai în de-
terminarea configurării lui ca imagine de un
ipostaze, ne conduce la plasarea sa într-o re-
mediul și opera sa.

pe care îl dețin în constituirea imaginii vizuale
ale: percepția și reprezentarea, am conside-
vă psihologică, a câtorva tipuri de desen, în
unicativă și autoexpresivă în creația plasti-
vă are un caracter extrospectiv și prospectiv,
tă cu ambianța sa, în timp ce funcția auto-
zintă o exteriorizare a universului sensibil

pa elaborării conținutului ideatic și a ce-
ptarea acestora în și prin opera de artă.
percepția) și/sau mediată (reprezentarea
el actului artistic) cu un obiect real sau
rsa demersului creativ, cât și finalitatea

cese le dețin în determinarea unor ex-
ilare de desen în două categorii: prima
procesul percepției și pe care le-am nu-
enele a căror bază este reprezentarea
l de *desene creative*.

nta formei cu obiectul reprezentat, o
ul creativ, aparte de realitatea palpa-
aici la funcția ilustrativ-comunicati-
altese vede, de pildă, o descendență
În acest sens, desenul servește ca
în asigurarea unei căi de descifrare
astre de acces și legătură cu aceste
ă acoperă, pe de-o parte, necesități
ului, a unor attribute cu rezonanțe
le tonale echilibrate –, menite să
arte, prevalându-se de caracterul
vare a unei lumi familiare, cunos-

cute sau demne de a fi cunoscută prin intermediul operei de artă. Funcția ilustrativă
a desenului denotă un conținut informațional, ce constă în „redarea vizibilului”, cum
spunea Alberti, a aparenței lucrurilor, a trăsăturilor sesizabile la o simplă investigație
optică. Chiar dacă tehnica și vocabularul plastic sunt subordonate exprimării conținu-
tului obiectual relevant – în sensul respectării îndeaproape a datelor percepute –, atât
artistul, cât și privitorul sunt nevoiți să apeleze la anumite „coduri de recunoaștere
vizuală”⁹, pentru concordanța formei desenate cu cea concretă. Ele sunt definite ca
fiind echivalente plastice de linie, valoare, ton, textură, structură tectonică, corespun-
zătoare particularităților lucrurilor figurate. În studiile de teoria artei, corespondentul
desenului de reprezentare este desenul figurativ sau imitativ.

În ceea ce ne privește, am delimitat, în cadrul fiecărei categorii, câte trei subgrupe,
pentru a putea nuanța specificul celor două funcții. Astfel, în categoria **desenului de
reprezentare** am inclus:

- desenul mimetic,
- desenul perceptiv-analitic,
- desenul perceptiv-sintetic.

Criteriul de reuniune în cazul primei categorii este acela al situării imaginii în are-
alul figurativ, fără a reduce subiectul la un singur aspect – cel al oglinzirii, al ancorării
în realitatea imediată.

În categoria **desenului creativ** am inclus, după criteriul dimensiunii semiotice a
funcției autoexpresive:

- desenul simbolic,
- desenul conceptual,
- desenul de reacție subiectivă.

Formele de expresie ale desenului creativ pot prezenta atât variații figurative, cât
și manifestări abstracte, generate de procese psihice complexe, cum sunt memoria și
imaginația. Desenele creative fac apel la bagajul memoriei, imaginile „sediment” fiind
cele care constituie suportul activ al construcțiilor vizuale. Limbajul abordat de artist
este adesea puternic personalizat și constă într-o suită diversificată de *semne plastice
autonome și autoreflexive*.

În ambele categorii, *imaginea* este formațiunea prin care experiența senzorială, ca
proces al reflectării, se obiectivează. Piaget analizează diferența dintre imaginea per-
ceptivă și cea reprezentată astfel:

„În timp ce imaginea perceptivă este mai bogată și continuă, ea este prizonieră a
complexului de stimuli obiectuali și nu poate fi variată decât prin selectivitatea explo-
rărilor. Reprezentarea ca imagine mentală este mult mai liberă, poate fi construită prin
schematizări și combinări de orice fel, intra – cu unele limitări, asemeni conceptului
– în circuitul operațional al gândirii, iar în planul fanteziei cunoaște o combinatorică
nelimitată.”¹⁰

9 Corrado Maltese, *op.cit.*, pag. 44.

10 Citat de Paul Popescu Neveanu în

În arealul imaginii, termenul „representare” se vehiculează în două sensuri: unul se face referire la înfățișarea lucrurilor, la redarea lor cu ajutorul unor procedee plastice; celălalt se referă la procesul psihic, de obținere a imaginii conștiente, pe baza unor percepții anterioare. În cazul desenului reprezentational, vom folosi cuvântul „representare” cu primul sens – înfățișare, aparentă. În ceea ce privește vântul „representare” cu primul sens – înfățișare, aparentă. În ceea ce privește creativ, se va face apel la cel de-al doilea sens menționat – proces psihic, imaginativ, zorială, construită mental, ce evocă obiectele realității în absența lor.

2.1. Rolul percepției vizuale în determinarea funcției ilustrativ-comunicative

După Arnheim, percepția este o activitate elementară a simțului vederii, prin care are loc ordonarea unor stimuli, în sensul descoperirii unui complex de însușiri obiectuale caracteristice, fiind diferită de „vederea mecanică și confuză”. Percepția obiectului în prezența luminii nu se desfășoară linear, de la obiect la organul vizual, ci prin sesizarea unor trăsături structurale generale, ce asigură, într-o primă fază, identitatea obiectului¹¹.

Observațiile directe asupra obiectului conduc la formarea unor „concepte vizuale”, bazate pe proiecții¹², adică pe perceperea acelor „părți vizibile ale obiectului, privit din diferite unghiuri”. În acest sens, percepția contribuie la cristalizarea unei „gândiri formative” și la configurarea posibilităților de transpunere în plan, prin mijloace bidimensionale, a coordonatelor tridimensionale ale structurii elementare, determinate perceptual.

Conform teoriilor lui Piaget¹³, putem vedea acest fenomen ca fiind similar unui proces succesiv de adaptare la (acomodare cu) lumea exterioară, ce are loc prin formarea unor „scheme active”, dobândite atât prin maturizarea biologică, precum și prin experiența personală, acumulată în timp. Ideea formării unor structuri perceptive, ca urmare a asimilării informației vizuale și a transunerii ei în desen sau prin alte modalități de expresie vizuală, apare în lucrări ce abordează implicarea percepției în constituirea imaginii sub forme similare. Structurile perceptive sunt văzute de Piaget sub forma „schemei problematice”, de Arnheim în forma „conceptelor vizuale”, iar de Hofmann în „complexele formale”¹⁴. Aceste teorii au în comun ipoteza acceptării unei realități drept echivalent al realității figurative, recunoscute pe baza experienței vizuale și a educării percepției – deprinderi care creează, în timp, un sistem individual de interpretare și înțelegere a imaginii desenate, plane, fie ca un substitut al unei realități, fie ca o realitate în sine.

În desen, acestei realități îi este retrasă spațialitatea fizică în coordonatele bidimensionale, prin transferul datelor percepute. Un desen ce reprezintă astfel un obiect real de realitate poate fi privit ca similar acestuia doar în măsura în care, prin el, sunt cunoscute și acceptate anumite reguli de reprezentare. Ne referim la sugestia volumului, prin tehnici de umbră, cu ajutorul hașurii sau al tonului.

¹¹ Rudolf Arnheim, *Arta și percepția vizuală*, Editura Meridiane, București, 1979, pag. 58.

¹² Aici, cu sensul de proiecție optică.

¹³ Cf. Paul Popescu Neveanu, *op.cit.*, pag. 618 și urm.

¹⁴ Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne*, Editura Meridiane, București, 1977, pag. 73.

nenul „reprezentare” se vehiculează în două sensuri: unul
cerurilor, la redarea lor cu ajutorul unor procedee și mijloace
procesul psihic, de obținere a imaginii construite mental,
rioare. În cazul desenului reprezentational, vom folosi cu
mul sens – înfățișare, aparență. În ceea ce privește desenul
de-al doilea sens menționat – proces psihic, imagine sen-
evocă obiectele realității în absența lor.

te o activitate elementară a simțului vederii, prin care în sensul descoperirii unui complex de însușiri obiectuale de „vederea mecanică și confuză”. Percepția obiectuală este sfașoară linear, de la obiect la organul vizual, ci prin ale generale, ce asigură, într-o primă fază, identitatea

tem vedea acest fenomen ca fiind similar unui pro-
are cu) lumea exterioară, ce are loc prin formarea
prin maturizarea biologică, precum și prin expe-
Ideea formării unor structuri perceptive, ca urma-
a transpunerii ei în desen sau prin alte mijloace
abordează implicarea percepției în constituirea
le perceptive sunt văzute de Piaget sub forma
n forma „conceptelor vizuale”, iar de Hofmann
i au în comun ipoteza acceptării unei imagini
recunoscute pe baza experienței vizuale, și a
eează, în timp, un sistem individual de recep-
lane, fie ca un substitut al unui fragment de

pat, ori, într-un limbaj mai accentuat grafic, prin suprimarea valorilor și înlocuirea lor cu linia modulată, astfel încât volumul să fie redat prin îngroșări variabile de duct. De asemenea, ne referim la folosirea, în redarea spațiului, a unor principii constructive perspective sau, în unele cazuri, a mobilității perceptive, ce determină apariția unor imagini modificate, deformate optic, dacă sunt luate drept figuri plane și nu ca modifi-
cări impuse de aplicarea unor reguli de reprezentare în spațiu

Din punct de vedere semiotic, aceste reguli, care sunt, în bună parte, dobândite printr-o educație plastică, trec drept convenții. Ele au un caracter arbitrar, în ceea ce privește alegerea de către artist a vocabularului și a mijloacelor de expresie. Regulile fac parte din configurația sistemului de comunicare vizuală, a cărui funcționare depinde de formarea unor deprinderi perceptive și de cunoașterea acestor modalități specifice de reprezentare de către polii rețelei de comunicare: emitătorul, identificat în persoana artistului, și receptorul lucrării de artă.

După începutul făcut de impresionisti, de pildă, care utilizau desenul în schițe fugare, pentru surprinderea unei mișcări, redând impresia lăsată de un personaj în mișcare sau un motiv peisagistic, artiștii secolului al XX-lea fragmentează imaginea realității și sunt interesați nu atât de fidelitatea reprezentării, cât de structurarea plastică a spațiului bidimensional al tabloului. Identificarea lumii exterioare devine o chestiune secundară, un pretext, în elaborarea conceptului plastic. Elementele contribuie la organizarea desenului, în măsura în care artistul mai face apel la lucruri recognoscibile. Intenția compozițională, încărcătura simbolică, comunicarea mesajului, dinamica expresivă a câmpului plastic – iată problemele pe care și le pune artistul modern.

2.2. Rolul reprezentării în determinarea funcției autoexpresive

Spre deosebire de percepție, reprezentarea este considerată un proces secundar, prin poziția întremediară pe care o deține între pragul senzorial și cel logic. La nivelul percepției, are loc reflectarea directă și sintetică a însușirilor și structurii obiectelor și fenomenelor, perceptul având, prin aceasta, un puternic conținut obiectual. Dacă prezența obiectului-stimul este condiția sine qua non în inițierea și derularea procesului perceptiv, în cazul reprezentării are loc construirea mentală a imaginii unui obiect real sau imaginar, formularea mentală neimplicând existența obligatorie a unui stimul-model.

Deoarece reprezentarea se bazează parțial, dar nu exclusiv, pe percepție, Piaget consideră că, deși păstrează un caracter „similsenzorial”, ea se construiește preponderent în plan mental și are o valoare de „semiconcept” sau de „concept potențial”¹⁵. La modelarea imaginii, în procesul reprezentării, contribuie, pe de-o parte, experiența perceptivă, care dezvoltă mecanisme ale însumării, alăturării sau potențării caracteristicilor senzoriale ale obiectelor, iar, pe de altă parte, gândirea, care inițiază operații de analiză, sinteză, comparație, abstracție și generalizare.

Componenta mentală se particularizează prin „inteligenta conceptuală”, care permite asocierea, mutația, înlocuirea, reversibilitatea formelor mentale.

Componenta inteligenței conceptuale face ca imaginile construite prin reprezentare să dețină un *grad sporit de semnificare*, deoarece ele se formează prin reținerea unor date esențiale ale realității exterioare. Aceasta înseamnă o comprimare a informației vizuale, care conduce spre generalizări structurale și morfologice intuitive relevante. De aici decurge caracterul autoexpresiv al desenului fundamentat pe procesul reprezentării, manifestat printr-un limbaj mai cu seamă abstract și indicativ-simbolic. Tot aici își găsesc un argument transferarea și proiectarea informațiilor, obținute prin analiza senzorială, într-un alt timp și în alte forme de reprezentare vizuală decât cele simultane percepției. Devine astfel posibilă substituirea mijloacelor de reprezentare, specifice unui gen plastic, prin vehicularea elementelor caracteristice altor genuri ale domeniului vizual.

2.3. O perspectivă asupra desenului în Renaștere – construcție grafică și mentală

Desenul din Renaștere poate fi privit ca un preludiu la ceea ce a constituit, în arta europeană, armătura alcătuirii imaginilor vizuale în arta europeană.¹⁶

Clădită pe principiile umanismului și ale individualismului, arta Renașterii rează și actualizează o serie de principii vehiculate de arta Greciei și mai apoi de arta antice. Umaniștii descoperă, publică și fac cunoscute operele scriitorilor clasici romani, preocupările lor fiind acelea de a se instrui în spiritul învățăturii clasice. De aici decurg câteva tendințe manifestate de umaniști, după cum afirmă Tataru

¹⁵ Cf. Paul Popescu Neveanu, *op.cit.*, pag. 617.

¹⁶ O paralelă între desenul din Renaștere și arta secolului XX o propune Ion Stendl în teza sa de doctorat *Desenul, estetica, suporturi, materiale*, Editura SemnE, București, 2004.

¹⁷ Władysław Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, București, 1978, vol. III, pag. 114.

funcției autoexpresive

rea este considerată un proces secundar, între pragul senzorial și cel logic. La nivelul tactică a însușirilor și structurii obiectelor și un puternic conținut obiectual. Dacă pre a non în inițierea și derularea procesului uirea mentală a imaginii unui obiect real nd existența obligatorie a unui stimul

ar nu exclusiv, pe percepție, Piaget con azorial", ea se construiește preponde cept" sau de „concept potențial”¹³. La ontribuie, pe de-o parte, experiența ii, alăturării sau potențării caracteris- te, gândirea, care inițiază operații de zare.

„inteligenta conceptuală”, care per- formelor mentale.

aginile construite prin reprezenta- le se formează prin reținerea unor amnă o comprimare a informației morfologice intuitive relevante. fundamentat pe procesul repre- bstract și indicativ-simbolic. Tot rea informațiilor, obținute prin reprezentare vizuală decât cele ea mijloacelor de reprezentare, r caracteristice altor genuri ale

strucție grafică și mentală

ceea ce a constituit, în timp,

ului, arta Renașterii recupe- Greciei și mai apoi a Romei le scriitorilor clasici greci și ritul învățaturii clasice. De um afirmă Tatarkiewicz¹⁷,

cu privire la aspirațiile lor literare, științifice și artistice. Italia oferea, la acea vreme, suficiente vestigii ale culturii clasice, pe care cei constituiți în examinatori și apărători ai valorilor Antichității își puteau construi propria operă

Urmând modelele clasice, unii autori se rezumă doar la traduceri, alții scriu în stilul clasic, contravenind teoriilor antice, conform cărora poezia e „inspirație și nebunie divină”¹⁸, alții, și aici e mai cu seamă locul artiștilor, investesc modelul cu creativitate, improspătează forma și inovează în egală măsură

Fără a se fi încheat un sistem estetic coerent renescentist, din scrierile câtorva umaniști, preocupați de legitatea artei și a literaturii (printre care se numără Pico della Mirandola, Valla, Ficino și Alberti), gânditorul polonez Wladislaw Tatarkiewicz des prinde câteva principii și teorii renașcentiste, ale căror izvoare au fost, în parte, scrie rile lui Horațiu și Cicero¹⁹. Dintre acestea, câteva vizează în mod direct artele vizuale

1. Frumosul este plasat, în sens platonice, pe aceeași treaptă cu binele și înțelepciunea, el constituind cea mai elogiată valoare umană (Pico della Mirandola).
2. Aranjamentul și proporția sunt cele care conferă frumusețe lucrurilor (Pico della Mirandola)²⁰.
3. Artele plastice sunt situate pe un loc privilegiat, umaniștii considerând că formele vizuale stau la baza adevărului (Valla).²¹
4. Poezia și pictura ocupă un loc comun, în temeiul necesității existenței, de ambele părți, a unui talent egal (Bartolomeo Fazio).
5. La baza artelor și poeziei stau principii, reguli și norme (Alberti)
6. Izvoarele oricărei întreprinderi artistice sunt, pe lângă reguli, inspirația și nebunia poetică (Ficino).
7. Scopul artei este de a instrui, delecta și emoționa (Valla).
8. Statutul social al artistului este reconsiderat, în funcție de opera sa, deasupra căreia se situează prin capacitatea lui intelectuală (Cellini, Leonardo).
9. Caracterul fictiv al artei nu-i diminuează puterea de convingere și de inducere a adevărului (George din Trapezunt).
10. Imitația, ca temei al artei, presupune, în primul rând, imitarea modelelor antice și mai apoi a naturii (Valla).

Aceste norme estetice se regăsesc și în ceea ce privește desenul. În timpul Renașterii, desenul începe să se desprindă de sub servituțile altor genuri, fiind căutat de către colecționarii de artă ca lucrare cu valoare artistică în sine. Rolul desenului în arta Renașterii, caracterul lui rațional și universal, potențialul de generalizare sunt susținute de o seamă de artiști și teoreticieni ai vremii. În *Tratatul său de pictură*, Cennino Cennini spune:

„Baza artei și începutul tuturor acestor lucrări făcute cu mâna, află că sunt desenul și culoarea” [...]. Inteligența trebuie să te îndrumeze, și vei găsi adevărul urmând această cale.”²³ Scrisă în anii Renașterii timpurii, cartea lui Cennini anunță caracteris-

o îngemănare între tehnică și știință. Cennini
 ală și cea practică sunt consubstanțiale.
 enul reprezintă miezul ideatic al artelor:
 lor și sculptorilor în piatră, lut, lemn și ceară.
 arte ceea ce filosofia este pentru științe.”²⁴
 și modalitate rațională prin care formele se
 este sculptorului precum și tuturor artelor
 hipările sale, cu toate că numărul lor e ne-
 re”²⁵.

z și aplicate artelor vizuale se evidențiază
 rtul dintre artă și natură. Din acest raport
 l, compoziția, proporția sau libertatea de
 imitației presupunea, în Antichitate, imi-
 antici, imita natura însăși”.²⁶
 nă, aduce în atenție, cu preponderență,
 prezentării vizuale, fie ea și cu caracter
 nitea că realitatea propusă în imagine
 solut. Temele religioase se „laicizează”,
 răcarea unui conținut mistic în haină
 din viața de zi cu zi, personaje plasate
 mitic-alegorice ori profane. Adevărul
 artistul este el însuși convins de con-
 nice bine-adevăr-frumos i se alătură
 a capacitate intelectuală a artistului
 marchează vădit antropocentrismul

ic. Cu toate că el nu este întru totul
 enul ajută la înțelegerea formelor.
 ist, astfel că: „Tehnica desenului se
 cele mai valoroase ale acestuia sau
 re cu puțință, pentru obișnuința
 a tinerilor siguranța deprinderii
 le. Ele țin de metoda incursiunii
 lor, în modul logic de construc-
 ce altceva este acel aranjament

e aceste practici de atelier, copi-
 ci și înțelegerea și deprinderea
 xt – confruntarea cu natura –,
 de „mimesis” în Grecia antică,

aplicat fiind „interpretării”, iar nu „copierii”²⁸ datelor percepute, după înțelesul mai re-
 cent al termenilor. De aici, distincția pe care o făceau artiștii între *reprezentare*, ca mod
 constructiv de abordare a imaginii, și *tehnică*, însemnând mijlocul prin care aceasta era
 exprimată. Principiul imitației i-a condus pe unii artiști spre căutarea unor tipuri mor-
 fologice umane, în consens cu idealul de frumusețe al artei antice, care le servea drept
 model, iar pe alții către descoperirea unor caractere formale, prezente în natură, dar care
 rezonau stilistic cu formele instaurate în Antichitate. În acest sens, Alberti consideră
 legile și ordinea naturii ca fiind cele demne de socotit în artă. Imitația însemna deopo-
 trivă opțiune și reconsiderare, prin punerea la un loc a formelor de proveniență variată
 Frumosul trebuia aflat în părțile componente ale unor forme diferite, care, prin recom-
 punere, să alcătuiască figuri coerente, articulate organic. În tratatul său de arhitectură,
 el menționează caracterul imaterial al desenului-proiect, constând în priceperea „de a
 adapta și combina într-o perfectă ordine liniile și unghiurile”.²⁹

Dacă desenul configurativ ținea de învățare, prin urmare de o construcție logică,
 expresivizarea lui avea atributele personalității artistului. Mănuirea cărbunelui, a cre-
 ionului de argint ori a penelului era amprentată de performanța tehnică, dar și de
 o raportare sensibilă față de funcția și calitatea desenului. Așadar, funcția acordată
 desenului a determinat în bună parte și caracteristicile lui morfologice. Grafismul im-
 plicit al acestor desene este modulat în funcție de mai mulți factori, printre care de
 reținut sunt viziunea artistului (în balansul linear-pictural), tehnica abordată (creion,
 sangvină, tuș în peniță sau laviuri în pensulă, cărbune ș.a.), ori gradul de finalizare a
 desenului (notație, schiță, studiu elaborat, carton de transpunere ș.a). Alberti așază
 desenul în opoziție cu materia. El face o distincție între desen, privit ca o componentă
 mentală (proiect săvârșit de intelect), și materie, ca mijloc pus la dispoziție de natură,
 prin alegerea artistului, pentru vizualizarea ideii. Desenul constituie un factor esențial
 în artă: „În primul rând, spune Alberti, am socotit că o clădire e un fel de corp, făcut,
 ca toate celelalte corpuri, din desen (*disegno*) și material: cel dintâi e produs de inge-
 niozitatea omului, celălalt de natură, unul cerând strădanie a minții, celălalt rânduire
 și pricepere”.³⁰ Ca rezultat al gândirii, desenul nu imită natura, ci, cu ajutorul experi-
 enței, el conturează întreaga formă a clădirii, independent de orice materie.

Între natură și arhitectură, artiștii Renașterii nu ridică bariere, ci împrumută princi-
 piile constructive de la una la cealaltă. Proporția, înțeleasă ca relație dimensională între
 elementele constitutive ale unei ființe sau ale unui lucru, studiată în structurile naturale,
 apare transpusă și în planurile de arhitectură. Importanța desenului este semnalată de
 însăși desemnarea arhitecturii, picturii și sculpturii ca arte ale desenului. Cu toate că de-
 senul apare ca o componentă a artelor menționate, el dobândește o valoare în sine.

Prin excelență iluzionist, desenul secolelor XV-XVI avea nevoie de sisteme logice
 de reprezentare, care să facă posibilă redarea cât mai veridică a realității și să confere
 credibilitate scenelor cu suport ideatic, religios sau mitologic.

Conștientizarea valențelor reprezentative ale desenului a condus, pe lângă promovarea desenelor artistice, la perfectarea unor sisteme de reprezentare grafică a proiectelor de construcție. Complexitatea preocupărilor artiștilor vremii, nu numai în artele vizuale, ci și în domeniul arhitecturii, a făcut posibilă apariția sistemelor geometrice de reprezentare a spațiului, punându-se la punct principiile perspectivei. Ridicarea desenului la rang de știință face ca el să devină principalul mijloc și în studiul perspectivei. Leon Battista Alberti propune, în prima jumătate a secolului al 15-lea, perspectiva linieară, iar Filippo Brunelleschi stabilește configurarea perspectivei cu un punct de fugă. Leonardo da Vinci introduce și el perspectiva păsării în studiile de peisaj după natură (*Vedere aëriană a provinciei Arezzo*).

Artiștii Renașterii concep imaginea cu ajutorul desenului, când folosesc calculul geometric, în structurarea compozițiilor, sau studiul proporțiilor, în definirea obiectelor și personajelor. Se relevă astfel cele două aspecte fundamentale: cel al execuției, al măiestriei artistice și cel al structurării logice a imaginii. Cu toate că apelează la principiile științei, desenele renascentiste nu sunt cătuși de puțin austere. Ele au caldura gestului și prospețimea lucrului descoperit, pentru că „arta are nevoie de două fundamente măsură și gândire, regulă și creativitate (misura e inventia)”³¹.

Cunoașterea înseamnă rațiune, înseamnă aportul minții, al judecării. Pictura, considerată a doua în rang, după știință, este „un meșteșug care coboară din știință, care și are obârșia într-însa și care se deprinde lucrând cu mâinile”, presupune „fantezie și isticusința mâinilor”. Fantezia (închipuirea lucrurilor) este necesară pentru a găsi lucruri nemaivăzute. Prin „isticusința mâinilor” artistul face vizibile lucrurile „ascunse sub umbra celor din natură”³², creând o nouă realitate, a artei, în care se dovedește că „ceea ce nu există – este”. Pictorul, asemeni poetului, are libertatea de a alege să infatiseze obiectele după „închipuirea sa”.

Făcând parte din rândul erudiților, artist și teoretician deopotrivă, Leonardo apreciază că importantă pentru un artist este știința și mai apoi practica născută din această știință. Relația cu natura constituie un mod de cunoaștere. În același spirit ca și Alberti, el consideră că „Pictura cea mai vrednică de laudă este cea care seamănă cel mai mult lucrului înfățișat și ea nu trebuie să îndrepte lucrurile din natură.” Conformitatea cu natura este însă ameliorată de acceptarea creativității, ca mod de reproducere a ceea ce ochiul descoperă în natură.

Pictura, ca act de conștiință („pittura è cosa mentale”), se împarte în două părți principale: „contururile care înconjoară figurile închipuite și care cer să fie desenate și „umbra”. Chibzuința față de expresia formei naturale și a celei artificiale. Leonardo să utilizeze desenul ca pe un instrument de lucru. Pe de-o parte, el se dedică desăvârșirii artistice, în iscodirea naturii, pe de altă parte, el aduce în playa formele imaginației: „Dar desenul are un foarte mare merit, spune Leonardo, că el nu se află doar în căutarea formelor făcute de natură, ci și a unor

31 Leonardo da Vinci, apud Władysław Tatarkiewicz, *op. cit.*, vol. III, pag. 208

32 Cennino Cennini, *op. cit.*, pag. 35

33 Cennino Cennini, *op. cit.*, pag. 36

34 Leonardo da Vinci, *op. cit.*, pag. 130.

ale desenului a condus, pe lângă promossisteme de reprezentare grafică a proiecilor artiștilor vremii, nu numai în arteleosibilă apariția sistemelor geometrice deprincipiile perspectivei. Ridicarea desecipalul mijloc și în studiul perspectivei.ate a secolului al 15-lea, perspectiva liarea perspectivei cu un punct de fugă.ăsării în studiile de peisaj după natură

desenului, când folosesc calculul ge-proporțiilor, în definirea obiectelorundamentale: cel al execuției, al măi. Cu toate că apelează la principiiletîn austere. Ele au căldura gestuluia are nevoie de două fundamente:ventia)''.

minții, al judecății. Pictura, consig care coboară din știință, care-și linile'', presupune „fantezie și isne necesară pentru a găsi lucrurizibile lucrurile „ascunse sub umei, în care se dovedește că „ceeaertatea de a alege să înfățișeze

n deopotrivă, Leonardo aprecioi practica născută din aceastătere. În același spirit ca și Aleste cea care seamănă cel maile din natură." Conformitatea ca mod de reproducere a ceea

), se împarte în două părțiși care cer să fie desenate''³⁴celei artificiale îl fac pe Le-Pe de-o parte, el îi serveșteel aduce în planul realitățiit, spune Leonardo, pentruci și a unor nesfârșit de

multe altele, pe care nu le face natura". El este „o știință a omului" și o „divinitate în toată puterea cuvântului".³⁵ Desenele lui Leonardo nu sunt numai studii de observație, schițe de compoziție sau studii ale proporțiilor, care vizează experiența artistică, ci și o configurare a gândului, un mijloc de armonizare a realității exterioare și a lumii interioare. Desenul „ține la Leonardo locul realității practice", fapt ce ne îndreptățește să considerăm că o anumită categorie a desenelor sale constituie o demonstrație vizuală a invențiilor sale. Spiritul său universal l-a condus spre abordarea unui tip de gândire în imagini concrete, expresie a căutărilor sale artistice și tehnice. Modul științific de abordare a problemelor de anatomie ori de tehnică a făcut ca în aceste domenii contribuția sa să rămână una dintre cele mai semnificative.

Desenele lui Leonardo poartă amprenta spiritului în care au fost concepute. Desenele-studiu se constituie ca preliminarii grafice ale lucrărilor sale ulterioare de pictură sau ca proiecte pentru sculptura monumentală. Ele au artibutele estetice ale desenului artistic. Studiile de cercetare asupra naturii sunt investite cu un grad mai ridicat de exactitate, fără a fi depersonalizate stilistic și fără a cădea într-un descriptivism austert. Să ne amintim de studiile anatomice, însoțite, în extensie, de studiile de expresie și mimică facială; de asemenea, de studiile de anatomie comparată, în care trăsăturile zoomorfe se găsesc în analogii tipologice cu facies-ul uman.

Modalitatea de expresie a desenelor leonardești, în comparație cu pictura sa, în lumina dihotomiei propuse de Wölfflin, ne permite să formulăm câteva observații. Referitor la caracterul *linear* sau *pictural*³⁷ la care viziunea artistică poate recurge, unele compoziții în desen, ca de pildă *Închinarea Magilor* ori *Sfânta Ana, Fecioara, Cristos copil și Sfântul Ioan*, sunt mai picturale decât picturile însele, prin faptul că artistul folosește procedee tehnice care pun în valoare vibrația maselor tonale, circumscrierea lor fiind doar parțial susținută de un contur. Desenul, rămas vizibil, în subsolul compoziției nefinalizate din *Închinarea Magilor*, lasă să se întrevadă un gest spontan, pictural, un desen vibrat în penel, cu precădere în configurarea grupului de personaje aflat în stânga - sus a imaginii. Caracterul linear apare mai curând în pictură, unde culoarea locală este fixată printr-un contur ferm și un modelu precis al volumului.

În desenul compozițional *Sfânta Ana, Fecioara, Cristos copil și Sfântul Ioan*, linia apare doar ca o demarcație a zonelor de întâlnire dintre lumină și umbră, ca accent în precizarea unor detalii anatomice sau de drapaj, compoziția păstrând o scară valorică redusă la câteva tonalități de gri. Un grafism mai pronunțat îl au desenele anatomice, portretele, studiile după natură. Aici, conturul precizează forma, iar modelul este relevat prin hașură la 45 de grade, hașură pe formă sau hașură-pată (*Leda, Studiu de plante*).

Studiu pentru bătălia de la Anghiari desfășoară, într-un registru dinamic, personaje pe cai, tratate într-o liniatură fragmentată, curbă, sugerând învâlmășeala luptei. Portretele realizate pentru aceeași compoziție, studii de expresie, sintetizează datele anatomice la câteva repere fundamentale. De o cu totul altă factură sunt desenele tehnice, inginerești, în care minuțiozitatea detaliului este obținută prin desenul în peniță, ase-



de la Leda

meni spiritului ce însoțește desenul *Curtea arsenalului*. Bazându-se pe iluzia perspectivei lineare, Leonardo creează un furnicar de oameni și mașini. Deoarece este folosită cu precădere linia, sugestia spațiului este creată prin suprapuneri de planuri și prin reducții dimensionale, fără ca intensitatea liniei să fie atenuată.

După prezentarea succintă a caracteristicilor desenului lui Leonardo, ne propunem să analizăm, din punct de vedere stilistic și tehnic, câteva lucrări aflate în colecția de stampe din Stuttgart.¹⁸ Vom căuta relevarea trăsăturilor caracteristice Renașterii germane, prin prisma acelor similitudini cu principiile curentului italian, ținând cont de influența directă a artei italiene asupra formării artiștilor renascentiști germani. Lucrările, din colecția de stampe, au făcut obiectul expoziției de desene, deschisă în cadrul muzeului, în anul 1984. În cele ce urmează, criteriile de alegere a lucrărilor vizează atributele raționale și grafice implicate în ilustrarea temelor abordate și, totodată, punerea în valoare a raportului linear-pictural, aparent în plasticitatea formelor

Hans Baldung (1484/85-1545) - *Pereche de îndrăgostiți*

Desenul înfățișează o pereche (femeie - bărbat) dormind. Realizate în peniță și se pia, personajele sunt tratate într-o viziune lineară, cu un contur puțin modulat, care nu imprimă desenului o volumetrie pronunțată. Aceeași tratare moderată o prezintă și hașura pe formă, care modelează relieful anatomic, fără a intra în detalieri morfologice explicite. Linia este sinuoasă, iar ductul marchează pe alocuri zonele de interes vizual, prin intensificări valorice. Sugestia de adâncime este creată prin retragerea personajului masculin, formală și tonală, într-un plan secund, și prin plasarea personajului feminin în primul plan, cu accentuarea unor repere plastice. Compoziția se dispune cvasi-simetric față de un ax dispus orizontal și se amplifică gradat, sub aspectul intensității tonale și al centrelor de interes, dinspre dreapta spre stânga. Accentuarea construcției grafice nu lasă să se întrevadă o construcție mentală intențională



Hans Baldung (Grien) - *Pereche de îndrăgostiți*



Leonardo da Vinci - *Curtea arsenalului*

Tobias Stimmer (1538-1604) - *Lucrarea*
 Lucrarea, realizată în peniță cu tuș, îi prezintă pe soții Peyer și pe fiul acestora într-un cadru interior. Așezate de o parte și de alta a unei coloane ce susține ancadramen-
 tul unei logii, personajele sunt desenate în veșminte de epocă, într-o scenă de familie,
 flancând protector copilul plasat în centrul imaginii. Artistul recurge la simetrie, ca
 structură de bază a compoziției, dar se abate de la ea, în ceea ce privește dispunerea
 detaliilor. Elementele de arhitectură ale fundalului sunt agrementate, în partea de sus
 cu un triptic din povestea Suzana/Daniel.³⁹

Tot în planul secund se desfășoară un episod paisagistic, în care sunt sugerate un rehet
 montan, ce are la bază o întindere de apă. Portretele celor doi adulți, precum și ghirlanda
 intercolonadiană sunt redată în clar-obscur, artistul folosind detaliul valorat

Stilistic, desenul se construiește pe principiul linearității, ținând cont de destinația
 pe care o are, ca desen suport pentru vitraliu. Necesitatea simplificării detaliilor este
 cea care determină configurarea personajelor prin linie, mijloc prin care este definit și
 cadrul construit în perspectiva cu un punct de fugă. Cele două trăsături ale lucrării lui
 Stimmer pun în lumină caracterul rațional al conceperii și executării desenului anali-
 zat. Buna stăpânire a tehnicii desenului face ca acest element definitoriu al genului
 – linia –, trasată cu fermitate și control, să redea nu numai proporțiile armonice și
 alcătuirea compozițională, adaptată funcției imaginii, ci și materialitățile diferite ale
 carnației, drapajului, vegetației.

Peter Candid (1548-1628) - *Alexandru cel Mare tăind nodul gordian*

Destinat a fi o imagine decorativă într-un cabinet münchenez, desenul lui Candid
 îl prezintă pe Alexandru cel Mare în postura simbolică a învingătorului, a celui care,
 tăind Nodul, în orașul frigian Gordium, va fi, conform credinței, stăpânitorul întregii
 Asii.

Deși de mici dimensiuni, desenul deține atributul monumentalității, evidențiate în
 plasarea liniei orizontului la baza piciorului personajului. Acesta este reprezentat cu
 trupul seminud, acoperit de veșminte ce indică statutul nobiliar și purtând însemnele
 puterii. Sunt vădite influența statuarului antic roman, în compunerea personajului
 precum și maniera picturală, în plasticitatea formelor. Pagina de studiu mai conține
 schițe de penaj pentru coiful lui Alexandru și detalii ale unei pisici dormind, sau
 preliminar în vederea desenării unui leu la picioarele împăratului. Picturalitatea
 desenului este relevată de aspectul vibrat al conturului, realizat prin reveniri repetate
 prin fragmentarea detaliilor hașurate și, nu în ultimul rând, prin aplicarea efectelor
 lumina cu cretă albă, pe un suport de hârtie ocru-brun.

Hans von Aachen - *Tarquinius injunghiind-o pe Lucreția*

Tehnica lucrării – peniță în brun, peste o schiță în creion, laviu gri și cretă albă – con-
 figurează un desen realizat în clar-obscur. Puternicul efect de lumină – umbră confi-

39 xxx, Zeichnungen des 15 bis 18
 Jahrhunderts, Graphische Samm-
 lung, Staatgalerie, Stuttgart, 1984,
 pag. 16

la vitruhu, casa familiei Peyer
 prezintă pe soții Peyer și pe fiul acestora într-
 o altă a unei coloane ce susține ancadramen-
 tă veșminte de epocă, într-o scenă de familie,
 ul imaginii. Artistul recurge la simetrie, ca-
 ate de la ea, în ceea ce privește dispunerea
 dalului sunt agrementate, în partea de sus,

d peisagistic, în care sunt sugerate un relief
 retele celor doi adulți, precum și ghirlanda
 tistul folosind detaliul valorat.

ul linearității, ținând cont de destinația
 Necesitatea simplificării detaliilor este
 prin linie, mijloc prin care este definit și
 fugă. Cele două trăsături ale lucrării lui
 onceperii și executării desenului anali-
 acest element definitoriu al genului
 ea nu numai proporțiile armonice și
 ginii, ci și materialitățile diferite ale

ând nodul gordian
 et munchenez, desenul lui Candid
 olică a învingătorului, a celui care,
 rm credinței, stăpânitorul întregii

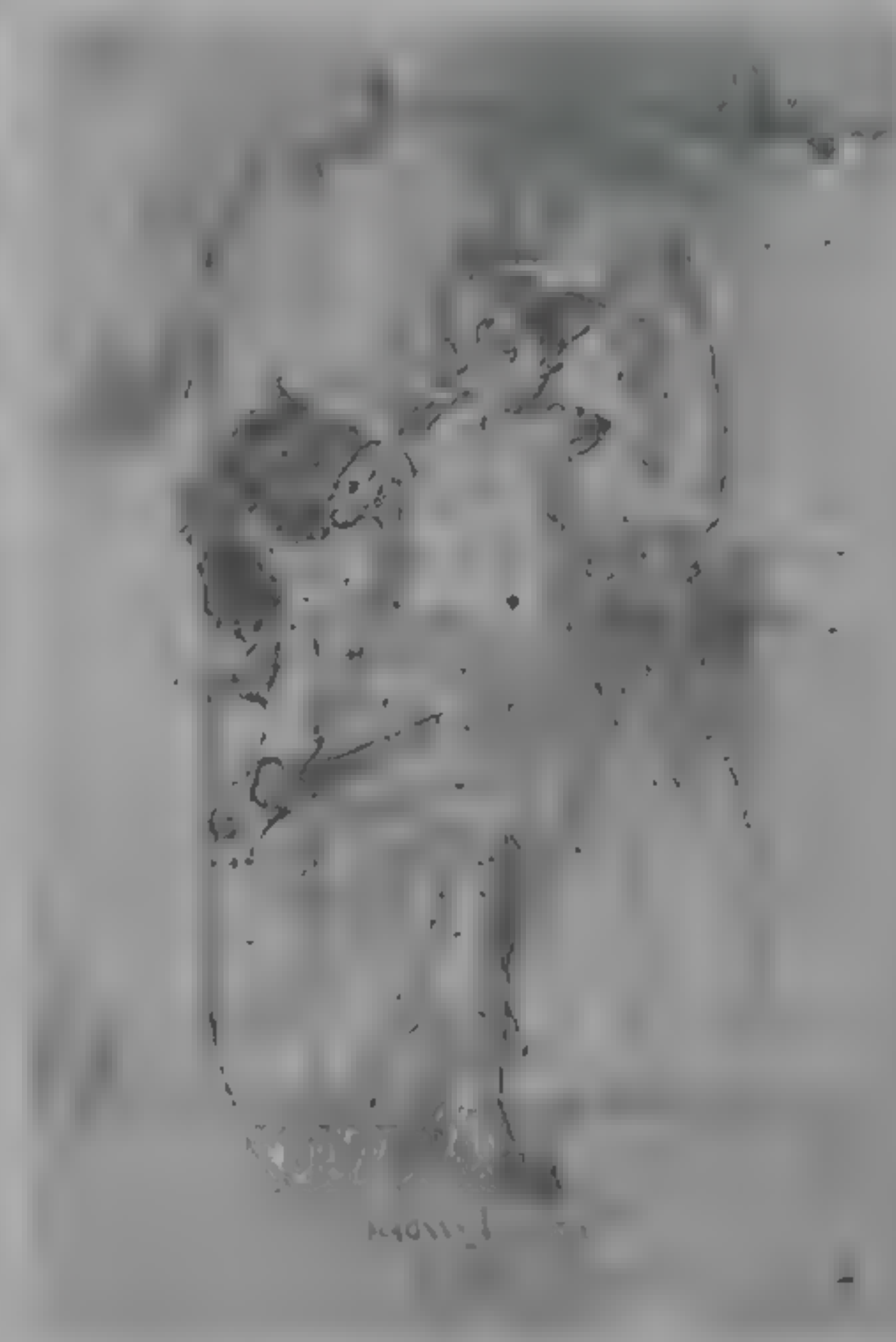
monumentalității, evidențiate în
 ajului. Acesta este reprezentat cu
 tul nobiliar și purtând însemnele
 n, în compunerea personajului,
 r. Pagina de studiu mai conține
 ale unei pisici dormind, studiu
 împăratului. Picturalitatea de-
 realizat prin reveniri multiple,
 ind, prin aplicarea efectelor de

o, laviu gri și cretă albă - con-
 t de lumină - umbră conferă

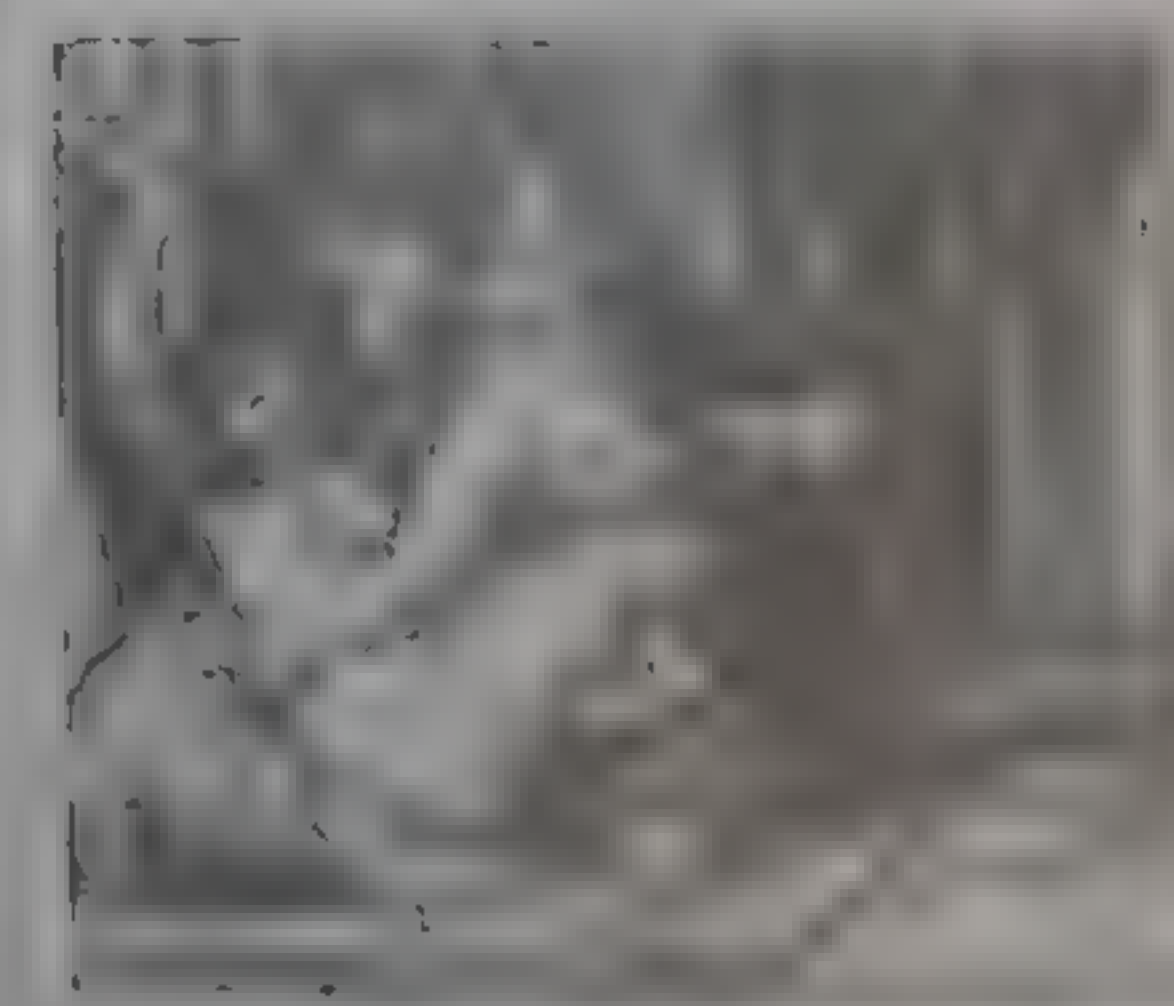
scenei dramatism. Lumina este focalizată pe cele două figuri umane, dezvăluindu-le
 parțial trupurile. Desenul ferm închide mase tonale slab diferențiate pe scara valorică
 Deși expresivitatea desenului se bazează pe diferențele dintre tonuri, dispuse în supra-
 fețe generoase, scena se definește cu chibzuința unui desen rațional. La dinamismul
 ei contribuie și dispunerea personajelor de-a lungul diagonalei descendente a drept-
 unghiului cadru, căreia i se contrapun piciorul drept al Lucreției și brațul stâng al lui
 Tarquinius. Cu toate că dominantă lucrării este cea valorică, tipologic desenul este de
 factură lineară



Tobias Stimmer - Desen de interior



Peter Candid - A. x. x. x. d. Mare tām t. d. x. x. x. x.



Hans von Aachen
 pe Lucreția

3. DESENUL DE REPRESENTARE

Desenul de reprezentare se caracterizează prin potențialul său narativ și adesea impresiv, în comparație cu desenul imaginativ, cu un potențial mai accentuat expresiv, autoexpresiv și comunicativ. Desenul reprezentational apare o dată cu Renașterea, de scriptivismul său suscitând interesul artiștilor și al comanditarilor – înalți demnitari, mecena sau reprezentanți ai bisericii. Prezența acestui tip de desen de-a lungul timpului se justifică prin caracterul lui ilustrativ, desenul fiind o modalitate de înregistrare vizuală a diferitelor subiecte laice sau religioase, un mijloc de consemnare, de arhivare istorică și conservare a spiritualității vremii. Alteori desenul a constituit un comentariu aparte la adresa societății sau a evenimentelor derulate ori un instrument de propagandă al statului și al bisericii. De la marii maeștri ai Renașterii – Leonardo, Michelangelo, Rafael, Dürer – la cei din perioada barocă – precum Rembrandt sau Rubens – și ajungând, în secolul al XIX-lea, la artiștii clasiști, realiști și romantici, atracția față de datele lumii vizibile a fost la fel de puternică.

Motivarea acestui demers poate fi pusă pe seama unui impuls creator, activat de puterea stimulilor vizuali, deținută de modelul sau modelele obiectuale ce aparțin realității. Interesul artistului este trezit, iar intenția lui de a desena devine un act manifest, voluntar. Artistul se raportează conștient la subiectul ales, urmărind o performanță nu numai „copiativă”, ci și una plastic-expresivă. Aproximarea de motiv poate fi explicată prin fenomenul empatiei (*Einfühlung*)⁴⁰. Forța de stimulare creatoare, de simpatie⁴¹, rezidă în rezonanța pe care natura o declanșează în conștiința artistică, prin coordonatele stimulilor ce se întâlnesc cu factorii subiectivi de sensibilitate. Starea empatică inițiază o activitate proiectivă cu dublă semnificație: de transferare și de împrumutare a unor atribute personale motivului-obiect de studiu; de obiectivare și de proiectare în lumea vizibilă, prin desen, a rezultatului perceptiv.

Artistul intervine asupra datelor percepute, în lumina unei problematice a conținutului plastic și morfologic, atribuind o valoare artistică desenului. Referindu-ne la procesul creației în general, putem spune că empatia antrenează atât percepția, cât și intelectul și afectivitatea, dezvoltându-le, treptat și oscilant, între conștient și subconștient, determinând un comportament cvasi-conștient al artistului în abordarea subiectului. În desenul analitic-perceptiv de tipul studiului, spre exemplu, etapele care survin în construirea imaginii alternează implicații de tip intuitiv și rațional, artistul lăsându-se ghidat când de simțuri, când de intelect. Există adesea o structurare cvasimetodică de lucru individuală, prin care desenatorul se lansează în confruntare cu motivul. Traseul poate fi parcurs, opțional, de la intuitiv spre logic sau invers, condiționat însă de structura internă a obiectului la care se face referință.

Dată fiind apropierea de imaginea realității, desenul de reprezentare are atribute iconicității și poate fi considerat un semn iconic, de vreme ce *icon*-ul, conform definiției sale, este acel semn care se află într-un raport de asemănare cu realitatea exterioară.

⁴⁰ Termenul este echivalat cu *intropatia* în lucrarea lui Wilhelm Worringer, *Abstracție și intropatie*, Editura Univers, București, 1970. În opoziție cu *intropatia*, Worringer așază abstracția ca alternativă estetică.

⁴¹ Traducerea termenului *Einfühlung* de către J.Ortega y Gasset în *Dezumanizarea artei*, Editura Humanitas, București, 2000, pag. 107. Analizând teoria lui Lipps, autorul sesizează că: „Potrivit acestei teorii, arta ar fi plasmuitoarea unor asemenea forme apte să trezească în noi acea vitalitate organică potențată, acea expansiune virtuală de energii, acea eliberare nelimitată și imaginară. Consecința e vădită: arta, astfel înțeleasă, va inclina întotdeauna să ne prezinte formele organice vii în toată bogăția și libertatea lor, arta va căuta întotdeauna să capteze viața animală reală, care poate favoriza în cea mai mare măsură acea viață virtuală; arta, pe scurt, va fi în esență naturalistă.”

⁴² În Group μ , *Traité du signe visuel*, Édition du Seuil, Paris, 1992, pag. 113: „...ceux des signes qui sont dans une rapport de ressemblance avec la réalité extérieure. (Dubois et al., 1973, pag. 248)”.

În concluzie, putem spune că desenul de reprezentare folosește percepția ca modalitate de obținere și prelucrare a informației vizuale și se definește printr-un caracter proiectiv-obiectiv, în raport cu realitatea exterioară, față de care prezintă grade diferite de asemănare și din care extrage conținutul obiectual al imaginii pe care o figurează. El comunică date despre această realitate, ca o mărturie a unui moment ales în mod inspirat (J.A. Dominique Ingres - *Portret de tânără*, François Cluet - *Carol al IX-lea*).

3.1. Desenul mimetic sau imitativ

Este cel care redă, în bună parte, datele sensibile ale realității, ale obiectului perceput. Desenul se construiește ca urmare a convertirii stimulilor vizuali dintr-o configurație spațială într-una plană, respectând aproape în totalitate datele realului.

Apetitul artistului pentru datele lumii reale s-a dovedit o constantă de-a lungul timpului, astfel că putem vorbi despre existența unei disponibilități perceptive a artistului, care conduce spre abordarea desenului de factură realistă. În capitolul intitulat *Imagine și configurație*, Werner Hofmann⁴³ afirmă existența unui instinct mimetic al artistului, opus tendinței de abstractizare, manifestat, de asemenea, ca o constantă. Autorul observă că artistul „poate să decidă pentru întrecerea cu realitatea vizibilă, deci pentru imitarea ei, fără menajamente, sau, dimpotrivă, pentru redarea elevată a acesteia, caz în care țelul urmărit este iluzionarea, iar ceea ce ni se oferă este o imagine imitativă, o imagine aparentă”. Prin urmare, desenul nu trimite la esența lucrurilor, ci rămâne tributار raportului de asemănare cu natura.

Desenul mimetic este, în consecință, un desen de tip reproductiv. Fidelitatea reproducerii depinde de capacitatea și antrenarea analizatorului vizual (ochiul), de observarea și reflectarea perceptivă a desenatorului, de aptitudinile native și dobândite, de învățarea și însușirea tehnicilor și procedeele de reprezentare specifice desenului.

Preluarea unei baze vizuale de date aparținând realității nu se realizează mecanic, fără aport rațional, dar acesta este considerat a fi minim în desenul imitativ, procesele derulate în actul percepției fiind cele de alegere a motivului, a subiectului ce urmează să fie reprodus, de selectare a cadrului, de alegere a mijloacelor și tehnicii de lucru, intenția fiind aceea de a păstra cât mai mult din oferta modelului. Imaginea creată este una de tip izomorf în relație cu obiectul studiat, o *re-prezentare*, o readucere în planul vizibilului a unor caracteristici formale deja existente.

Pragul superior al imitației îl reprezintă desenul naturalist, în care scopul nu e altul decât confruntarea directă cu aspectele realității. Oricât de aproape ar fi imaginea de lucru real, aceasta nu se identifică însă în totalitate cu el, întrucât una dintre caracteristicile desenului este planeitatea și, prin urmare, imaginea nu poate reconstitui, decât iluzoriu, prezența obiectului reflectat. Artistul țintește, în funcție de performanțele tehnice pe care poate să le atingă, către o redare cât mai exactă a trăsăturilor exterioare ale modelului, rămânând, în ceea ce privește expresivitatea plastică, într-un registru

impersonal. Desenul imitativ este mai curând apreciat ca un desen ilustrativ, cu o funcție utilitară, fiind adesea folosit ca modalitate de descriere, ca ilustrație obiectivă. El se justifică printr-un rol documentar, de relevare obiectiv-concretă, atunci când este pus, de pildă, în slujba științei (spre exemplu, ilustrațiile botanice, zoologice, anatomice), fiind utilizat ca mijloc de redare a particularităților caracteristice obiectului la care face referință și ca instrument de investigare a lumii înconjurătoare. Necesitatea descrierii cât mai exacte a obiectului supus observației, surprinderea și redarea cât mai multor particularități și detalii fac ca funcția estetică, sumar conturată, să fie dublată de cea documentară și, uneori, înlocuită de ea. Acest tip de ilustrație nu trebuie confundat cu ilustrația creativă, al cărei temei este o lume imaginată, chiar dacă și aceasta are corespondențe formale cu realitatea. În timpurile noastre, desenul imitativ își găsește încă adepți, în pofida concurenței fotografiei și a mijloacelor tot mai perfecționate și mai rapide de înregistrare a datelor lumii exterioare. Să fie aceasta o dovadă a continuei întreceri a omului cu Natura? O supunere a ei prin performanțe pe care omul vrea să și le demonstreze sieși? Sau tendința spre perfecțiune, care, în absența unor aspirații spirituale mai înalte, se exercită prin manifestarea unor abilități motorii?

3.2. Desenul perceptiv-analitic

În clasa desenului de reprezentare, desenul perceptiv-analitic se situează pe o treaptă superioară. Elevația desenului mimetic, de care vorbește Hofmann, o putem regăsi în abordarea unui desen de observație analitic, în care conținutul obiectual, respectiv referințele la datele realității, își asociază elementele unui vocabular plastic, cu rezonanțe expresive în plan formal. Dacă desenul mimetic se rezumă la o citire superficială, de natură obiectivă, ce conduce spre un desen adesea depersonalizat, desenul analitic citește realitatea ca pe un text, interpretând-o. La acest nivel, apare și funcția de reprezentare, printr-un șir de etape conștientizate în definirea desenului ca imagine. Interpretarea face parte dintr-un șir perceptiv procesual, ce apare în relația dintre obiect și subiect, în cazul nostru, model și artist, după detectare, diferențiere și identificare. Referindu-ne la desenul analitic, putem spune că, fără a avea conținuturi extraobiectuale, interpretarea formei presupune un exercițiu conștient de lectură a caracteristicilor morfologice (identificare), ce poate fi practicat printr-o educație a percepției, în sensul cunoașterii logice și practice a formelor. Finalitatea acestui proces este tot de natură descriptiv-reproductivă, dar interpretarea formală și, mai ales, folosirea mijloacelor plastice de limbaj personalizează desenul și lasă o amprentă evidentă (Danielle da Volterra - *Sibila*, Anna Salvatore - *Fetița cu câinele*).

Relația desenatorului cu obiectul perceput este nemijlocită, remarcarea modelului fiind echivalentul „detectării”, al sesizării acelor trăsături generale și/sau particulare care să genereze, prin actul desenului, dorința apropierii de subiect. Stimulii acționează direct asupra analizatorilor vizuali, moment în care evidențierea motivului poate fi:

e mai curând apreciat ca un desen ilustrativ, cu o func-
 a modalitate de descriere, ca ilustrație obiectivă. El se
 r, de relevare obiectiv-concretă, atunci când este pus,
 exemplu, ilustrațiile botanice, zoologice, anatomice),
 particularităților caracteristice obiectului la care face
 țigare a lumii înconjurătoare. Necesitatea descrierii
 observației, surprinderea și redarea cât mai multor
 ia estetică, sumar conturată, să fie dublată de cea
 ea. Acest tip de ilustrație nu trebuie confundat cu
 o lume imaginată, chiar dacă și aceasta are cores-
 mpunurile noastre, desenul imitativ își găsește încă
 fiei și a mijloacelor tot mai perfecționate și mai
 exterioare. Să fie aceasta o dovadă a continuei
 ere a ei prin performanțe pe care omul vrea să
 ore perfecțiune, care, în absența unor aspirații
 nifestarea unor abilități motorii?

mul perceptiv-analitic se situează pe o treap-
 de care vorbește Hofmann, o putem regăsi
 utic, în care conținutul obiectual, respectiv
 lementele unui vocabular plastic, cu rezo-
 ul mimetic se rezumă la o citire superfi-
 in desen adesea depersonalizat, desenul
 rpretând-o. La acest nivel, apare activă
 e conștientizate în definirea desenului ca
 perceptiv procesual, ce apare în relația
 el și artist, după detectare, diferențiere
 , putem spune că, fără a avea conotații
 e un exercițiu conștient de lecturare a
 ate fi practicat printr-o educare a per-
 formelor. Finalitatea acestui demers
 terpretarea formală și, mai cu seamă,
 ază desenul și lasă o amprentă stilis-
 lvatore - Fetița cu câinele).

nemijlocită, remarcarea motivului
 și sau particular
 et stimularea
 re evidențierea motivului poate fi



Francis Cluet - Carol al IX-lea



J.A. Dominiq - Carol al IX-lea



Anna Salvatore - Fetișă cu câinele



Danielle da Volterra - Sibila

asociată „discriminării”, adică scoaterii din contextul sau spațiul ambiental, în care se află subiectul de studiu, prin procedee cum ar fi selectarea, respectiv cadrulul. Motivul este astfel detașat prin segmentare și decupare și corelat unui suport-cadru de lucru, pe care urmează a fi transpus.

În procesul percepției, interacțiunea obiect-subiect implică atât factorii obiectivi, ca, de pildă, intensitatea, instantaneitatea, contrastul, prin care stimulii se impun, cât și factorii subiectivi, cum sunt activitatea exploratorie, modelele perceptive, mecanismele de relevare și extragere a informației, motivația și atitudinea, aparatul cognitiv.

Activitatea exploratorie vine dintr-o curiozitate artistică față de viața formelor de care artistul se simte atras. Analizându-le, explorându-le vizual, el încearcă să descopere acea țesătură lăuntrică, tănuită, de forme, pe care se construiește, în plan artistic, veridicitatea lor. De la o simplă reacție-răspuns la stimulii câmpului perceptiv, experiența conduce spre formarea unui sistem perceptiv complex de receptare și prelucrare selectivă a informației vizuale, acesta constituindu-se într-o premisă a învățării, cu noașterii și înmagazinării unui bagaj de imagini recognoscibile. Ocupându-se de acest aspect, studiile gestaltiste arată că înregistrarea însușirilor obiectuale și transferul lor în desen sunt tributare pregnanței stimulilor formali, ascendentului pe care îl are întregul asupra părților și relațiilor dintre acestea, ele fiind un rezultat al organizării formale și structurale senzorio-motorii.

Printre problemele importante, pe care le pune desenul perceptiv analitic, se numără redarea spațiului, prin convertirea tridimensionalului la bidimensional, și studiul formei. Alexandru Roșca constată, referitor la redarea adâncimii, următoarele: „Percepția de adâncime este posibilă datorită legăturii complexe ce se formează în cursul experienței individuale, încă din copilăria timpurie, între diferiți analizatori și, în primul rând, între componentele retiniene și kinestezice oculare [...], precum și între acestea și componentele tactile și kinestezice [...] ale mâinii, stimulată de contactul cu obiecte”. Referitor la perceperea adâncimii în desen, Roșca menționează că aceasta se datorează legăturilor reflex-condiționate dintre impresiile vizuale și cele cutano-mecanice (pipăit) și kinestezice, astfel că gradațiile tonale din desen sunt interpretate ca zone de adâncime (părțile umbrite) și ca proeminente (părțile luminoase).⁴⁴ Studiile experimentale arată că aceeași abordare tactilă a obiectelor, corelată cu explorarea vizuală, duce la formarea unor legături condiționate între văz și pipăit, care facilitează formarea imaginii și înțelegerea formei.

În desenul perceptiv analitic, artistul creează un spațiu iluzoriu, în care obiectele reprezentate se supun unei logici, ce răspunde perceperii lor dintr-o poziție definită topografic de raportul dintre privitor și obiectul privit. Unghiul este univoc, iar procedeul folosit este, de regulă, cel al perspectivei lineare, renașcentiste. Aceasta articulează elementele spațiului, ținând cont de desfășurarea lor într-un câmp omogen, compus din planuri succesive, cadru față de care privitorul se plasează în afară. Principiile reprezentării lineare constituie o convenție, o regulă arbitrară, pe care spiritul Renașterii

a instituit-o în deplin acord cu concepțiile umanist-raționaliste ale vremii. „Perspectiva albertiană” a servit, până în secolul XX, figurării universului exterior, fiind atenuată, abia la sfârșitul secolului XIX, prin aportul impresioniștilor, și, mai apoi, substituită de alte tipuri de reprezentare multistratificată a spațiului, în secolul XX.

Observarea naturii, calea pe care Leonardo da Vinci își îndemna contemporanii să o urmeze (dar nu orbește, ci cu mintea trează, pentru că actul artistic „spunea el, era mai cu seamă pictura „*è cosa mentale*”), a servit, încă din Renaștere, ca model în studiul asupra realității figurative. Desenele lui Leonardo nu constituie simple ilustrații ale naturii, ci reprezintă „comentariile vizuale” ale artistului, reflecțiile sale asupra fenomenelor naturale studiate. Considerațiile sale referitoare la optică, lumină și construcția umbrelor purtate și aruncate⁴⁶, perspectiva⁴⁷, anatomie, ca să nu mai vorbim de inovațiile tehnice, denotă spiritul său inventiv și iscoditor, desenul pentru Leonardo constituind nu numai un mijloc de expresie plastică în sine, ci și un instrument de cercetare, de vizualizare a ideilor sale, a imaginarului.

Chiar dacă, în timp, și mai cu seamă în secolul XX, desenul își pierde rolul de document, și uneori funcția instrumentară, substratul intelectual se regăsește în demersurile artiștilor teoreticieni ai veacului trecut. Ei renunță, în bună parte, la reprezentarea iluzionistă a spațiului, detașându-se de aparențe, dar continuă să se raporteze la experiența senzorială trăită prin desen, ca la un mijloc autentic de formulare a unui vocabular propriu. Să amintim aici demersurile lui Paul Klee, Kandinsky sau Mondrian, care au ca sursă analiza naturii, deși raportarea la ea este atât de diferită, iar finalitatea expresivă a desenului lor nu păstrează din acest proces decât o urmă vagă. Klee observă realitatea și folosește percepțele anterioare ca imagini semn. Kandinsky renunță la obiect, în favoarea transcrierii subiective, fără însă a-i nega natura materială și forța vitală. Mondrian consemnează, în etape structurale, metoda abandonării realității particulare, în favoarea sintezei geometrice, abstracte, care vizează caracterul general al lucrurilor.

Am văzut până aici cum principiile lui Leonardo și ale urmașilor săi spirituali pot fi explicate prin specificul actului perceptiv, ce se bazează pe o prelucrare parțială a datelor percepute anterior și care conduce la formarea unor modele perceptive, construite printr-un sistem analitic-perceptiv, prin defragmentarea imaginilor percepute, prin recompunerea și formarea unor structuri mentale de analiză vizuală.

Modelele perceptive, împreună cu mecanismele de relevare și extragere a informației sunt factori dobândiți prin educație artistică-plastică și exercițiu. În țările concretizării desenului, modelele perceptive facilitează înțelegerea coeziunii structurale și relevarea ei, la nivel formal superficial, determinând acele mecanisme de receptare, sintetizare și convertire a stimulilor senzoriali în elemente ale vocabularului plastic.

45 Paul Battista Alberti, conform căruia pictura redă lucrurile vizibile.

46 „Fără umbră și lumină nu poate fi distins nici un lucru”, Leonardo da Vinci, citat în Gh. Ghițescu, *Leonardo da Vinci și civilizația imaginii*, Editura Albatros, București, 1986, pag. 184.

47 „Perspectiva este o dovadă că toate lucrurile trimit chipurile lor la ochi, în linii piramidale”, Leonardo da Vinci, *op. cit.*, pag. 187.

...le umanist-raționaliste ale vremii. Perspectiva
XX, figurării universului exterior, fiind atenuată
tul impresioniștilor, și, mai apoi, substituită de
cată a spațiului, în secolul XX.

Leonardo da Vinci își îndemna contemporanii s-o
ază, pentru că actul artistic – spunea el – și mai
ervit, încă din Renaștere, ca model în studiul

Leonardo nu constituie simple ilustrații ale
le” ale artistului, reflecțiile sale asupra feno-
ale referitoare la optică, lumină și construc-
ectivă”, anatomie, ca să nu mai vorbim de
entiv și iscoditor, desenul pentru Leonardo
se plastică în sine, ci și un instrument de
ginarului.

ecolul XX, desenul își pierde rolul de docu-
stratul intelectual se regăsește în demer-
it. Ei renunță, în bună parte, la reprezen-
aparențe, dar continuă să se raporteze la
un mijloc autentic de formulare a unui
le lui Paul Klee, Kandinsky sau Mondri
tarea la ea este atât de diferită, iar fi-
ză din acest proces decât o urmă vagă
anterioare ca imaginii-semn. Kandinsky
rtive, fără însă a i nega natura mărețea
de structurale, metoda abandonării re-
rice, abstracte, care vizează caracterul

do și ale urmașilor săi spirituali pot fi
zează pe o prelucrare parțială a date-
a unor modele perceptive, construite
tentarea imaginilor percepute, prin
de analiză vizuală

de relevare și extragere a informa-
plastică și exercițiu. În fazele con-
a înțelegerea coeziunii structurale
ind acele mecanisme de receptare,
centrale vocabularului plastic,

3.2.1. Experiența cubistă

Vom zăbovi acum asupra Cubismului, considerând acest moment drept o răspântie la
inceput de veac XX, care a impulsionat arta și, în egală măsură, desenul către noi căutări
și variate soluții ale expresiei. Experiența cubistă, într-una din fazele sale – anume a
cubismului analitic, marcat de personalitățile lui Braque și Picasso, are ca scop investiga-
rea spațiului proxim, prin descompunerea formei în elemente bidimensionale, reducând
realitatea tridimensională la plan. Cubiștii decupează forme, le simplifică, le alătură sau
le suprapun, creând un efect de transparență a planurilor, citirea obiectului făcându-se
simultan, ca și când acesta ar fi privit din mai multe unghiuri deodată, ceea ce înseam-
nă că se renunță, temporar, la linearitatea reprezentării renașcentiste. Favorizate, cum
spunea Apollinaire, de „armonia luminilor contrastante”⁴⁹, formele desenului cubist, fo-
losirea tehnicii *papiers collés* și asocierea ei cu tehnici ale desenului marchează o etapă
importantă în definirea unor noi forme de expresie ale desenului, ce capătă un statut
autonom, ca modalitate grafic-picturală de regândire a subiectelor realiste.

În desenele cubiste, spațiul și forma se întrepătrund. Forma se deschide prin fațeta-
re și încastrează spațiul, fără a-l încarcera. Artiștii extrag din natură esența structurală
și o așază în planuri geometrificate, pliate și orientate după diferite unghiuri, dispu-
se într-un ritm armonic. „Analiza realistă, antiiluzionistă a volumului”⁵⁰ evidențiază,
în planul superficial, vizibil, al desenului cubist, acea ordonare sintetică, prezentă în
etapa rațională a formulării compoziționale, obiectivate în aparența tramei compo-
ziționale. Ea nu numai că transpore din profunzimea actului mental, ci construiește
însuși momentul senzorial al lucrării, reunește planurile destrămate ale formei și as-
gură instantaneitatea imaginii. O serie de picturi cubiste pot fi considerate mai curând
desene cu accente cromatice, date fiind tehnicile și rezolvările stilistice mai apropiate
desenului decât picturii, înțelese din perspectiva esteticii clasice. Ne vom opri, în cele
ce urmează, asupra câtorva reprezentanți ai cubismului analitic: Braque, Picasso, Mai-
coussis, Gleizes și Metzinger.

În creația lui Braque, principală preocupare este reevaluarea plastică a spațiului.
„Ceea ce mă atrăgea îndeosebi, mărturisea el, era acum materializarea noului spațiu
pe care l simțeam când priveam lucrurile din această perspectivă apropiată”⁵¹. Abor-
darea naturii statice ca motiv al experienței senzoriale dezvăluie artistului un spațiu
ce devine „tactil”, oferindu-i posibilitatea să și îndeplinească dorința permanentă „de
a atinge obiectele, de a le descoperi structurile și nu doar de a le privi înfățișarea”⁵². Ca
desenator, Braque ne propune o serie de schițe și note de caiet (pe care se hotărăște să
il țină în 1918). În notațiile care prefigurează căutările sale ulterioare din pictură, el nu
încearcă să „reconstituie un fapt anecdotic, ci să constituie un fapt pictural”⁵³. Refer-
ritor la relația cu subiectele sale, artistul se arată preocupat de a se pune la „unison cu
natura” și nu de a o copia. Analiza asupra obiectelor ce fac parte din universul proxim,
intim al artistului îl conduce spre o interpretare în care, deși sunt fragmentate și doar

⁴⁹ Cf. Mario De Michel
Marel

⁵⁰ Ibid.

parțial reprezentate, obiectele rămân **recognoscibile**. Prin percepția polioculară a elementelor concrete ale realului, se creează un spațiu stratificat, dinamic, în care obiectele populează și pun în valoare relațiile structurale spațiale, fără a se dori o exhibare analitică a formei. Prin urmare, în compozițiile și naturile statice, important nu este obiectul, ci relația stabilită între diferitele componente obiectuale, rezolvată plastic prin prezența detaliului semnificativ. Artistul reține din observațiile asupra realității doar trăsăturile importante, evidente, ce asigură identitatea obiectului.

În această atitudine, recunoaștem un principiu enunțat de Rudolf Arnheim, care afirmă că percepția începe, mai întâi, cu sesizarea trăsăturilor structurale generale, distingerea caracteristicilor particulare ale obiectelor realizându-se într-un timp secund⁵³. Aceste trăsături structurale se răsfrâng asupra întregii compoziții, care, din perspectiva „spațiului tactil”, cum îl numește Braque, se transformă într-o rețea ordonată, unde volumele desfăcute în fragmente transmit senzația de „concret, de obiect ce există într-un spațiu măsurabil”⁵⁴.

În desenele de caiet, desenele sunt însoțite de notații scrise – consemnări ale unor soluții plastice sau idei referitoare la artă. Cu excepția câtorva lucrări în game policrome, Braque tratează pictura în acorduri restrânse, în care predomină brunul, negrul, ocrul, culori ce însoțesc conturul clar delimitat al formelor și rețeaua lineară a ritmurilor compoziționale. Deși realizate în tehnici ale picturii, lucrările sale nu excelează în afirmarea unor polifonii cromatice savante, ci în subordonarea tuturor argumentelor plastice în favoarea rezolvării spațiului plastic. Braque imprimă tablourilor un caracter pronunțat linear, ce se apropie de o viziune mai degrabă grafică decât picturală. Desenul „pictat” este susținut de tonuri ce se sustrag culorii locale și viziunii decorative, prin juxtapunerea unor suprafețe valorice, care sintetizează un contrast al clar-obscurului. Viziunea pictorului trece din planul percepției analitice în cel al restructurării geometrice a formei, Braque însușindu-și lecția și optica lui Cezanne asupra naturii. El nu se mulțumește însă cu o geometrie austeră, cum o va promova Picasso, în aceeași perioadă, ci continuă căutarea unei soluții plastice, prin care existența formelor rămâne plauzibilă.

În lucrarea *Femeie cu mandolină*, artistul contrapune ritmurilor lineare verticale o serie de elemente curbe. Problema plastică este cea a raportului de subordonare tonală (problema dominantei) și a divizării suprafeței în arii ce recompun fragmentar imaginea personajului.

Picasso, artistul care a traversat aproape un secol și a cărui operă se încadrează tipicizată, în câteva dintre curentele majore ale artei secolului XX, manifestă o interes special pentru desen. Printre preocupările sale, alături de desenul în tuș pe hârtie, gravura ocupă un loc aparte și premerge, sau însoțește, căutările sale plastice în perioadelor roz, albastră și cubistă.

În perioadele *roz* și *albastră*, orientarea perceptiv-analitică determină o figurativă a temelor, cu o tentă expresionistă. Personajele, provenind din



Georges Braque - Femeie cu mandolină

53 Rudolf Arnheim, *Arta și percepția vizuală*, Editura Meridiane, București, 1979, pag. 56-57.

54 Dan Grigorescu, studiu introductiv, *Monografia Braque*, Editura Meridiane, București, 1977, pag. 7.

bile. Prin percepția polioculară a ele
 cu stratificat, dinamic, în care obiec
 ale spațiale, fără a se dori o exhibare
 naturile statice, important nu este
 nente obiectuale, rezolvată plastic
 ne din observațiile asupra realității
 entitatea obiectului
 enuntat de Rudolf Arnheim, care
 trăsăturilor structurale generale,
 or realizându-se într-un timp se
 era întregii compoziții, care, din
 se transformă într-o rețea ordo
 e senzația de „concret, de obiect

ri scrise – consemnări ale unor
 cătorva lucrări în game policro
 are predomină brunul, negrul,
 elor și rețeaua lineară a ritm
 i, lucrările sale nu excelează în
 onarea tuturor argumentelor
 primă tablourilor un caracter
 grafică decât picturală. Dese
 locale și viziunii decorative,
 ză un contrast al clar-obscu
 itice în cel al restructurării
 Cezanne asupra naturii. El
 romova Picasso, în aceeași
 e existența formelor rămâ-

urilor lineare verticale o
 ui de subordonare tonală
 mpun fragmentar imagi-

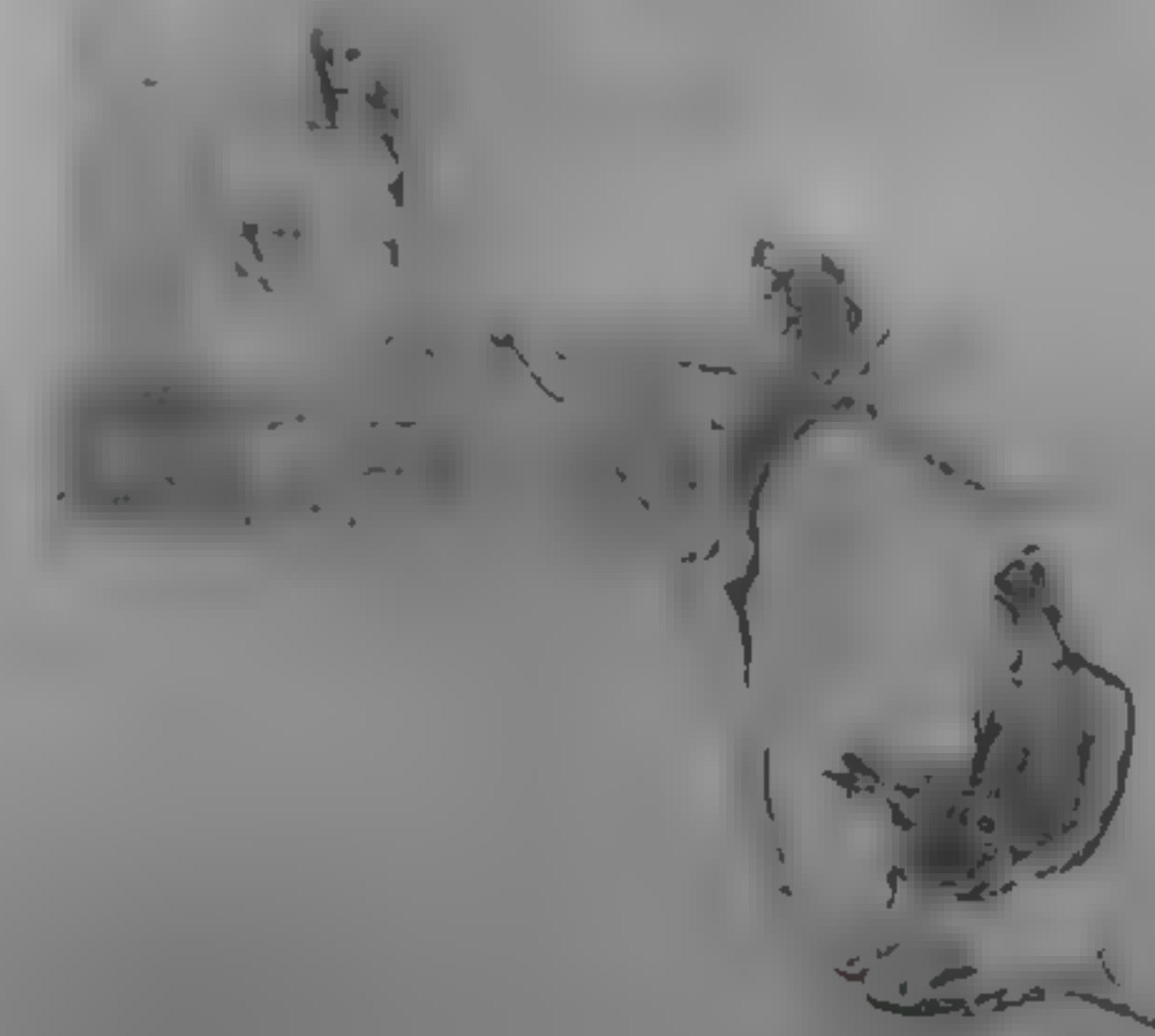
operă se încadrează, eta
 X, manifestă un interes
 ul în tuș pe hârtie, gra
 ale plastice de-a lungul

determină o abordare
 enind din medii sara-

ce, în perioada albastră, și din lumea saltimbancilor, în perioada roz, sunt tratate, în desenul gravat, cu un duct de factură caligrafică, amintind de simplitatea desenelor de pe vasele grecești. În *Salomé*, ca și în *Toaleta mamei*, artistul nu urmărește compoziții savante, ci pare a dori să surprindă atitudinile ce caracterizează fiecare personaj în parte. Formele se decupează printr-un contur continuu, în absența valorației, fără a avea o relație semnificativă cu fondul. Planul secund și spațiul sunt lipsite de importanța pe care, asemeni lui Braque, Picasso le-o va acorda în lucrările sale de orientare cubistă. Desenele din perioada roz, ce au ca subiecte copii și nuduri feminine – spre exemplu *Două femei nud* – realizate în creion, cărbune și tuș cu acuarelă, prefigurează, prin analiza morfologică, perioada cubismului analitic. Figurile rețin din caracterul modelului trăsăturile caracteristice, dar artistul, punându-le în slujba expresiei, le accentuează, denaturând, în mod voit, proporția și structura anatomică. Influența artei negre se face simțită în interpretarea figurii umane, care împrumută o statură scundă, cu redimensionarea capului și a detaliilor ce îl compun. Formele robuste, clădite pe o geometrie disimulată, anunță și ele severitatea etapei cubiste. Picasso recurge în desen la tehnica hașurii, pentru rezolvarea tonală, tehnică pe care o va prelua ulterior în tratarea zonelor de umbră din picturile aparținând perioadei cubismului analitic. În *Nud cu draperie* și *Studiu pentru „Domnișoarele din Avignon”*, aplaturile de culoare, delimitate de un contur strict, sunt brăzdate de linii drepte, sgratitate în pasta de culoare, creând un efect grafic accentuat. Aceeași soluție grafică apare și în *Cap de femeie*, în formula așezării lineare a culorii în suprafețe gradate valoric. Tehnica este similară integrării cromatice din domeniul restaurării, numită *tratteggio*. La Picasso, liniatura vibrează suprafața, lăsând să transpară straturile de culoare suprapuse. Expresia grafică a picturii din perioada analitică este întreținută și de o serie de desene în tuș, peniță, cărbune sau creion, în care Picasso dezvoltă alte două teme: nudul cubist și personajele cu instrumente muzicale (*Om șezând*, *Bărbat cu mustață și clarinet*).



Pablo Picasso Două femei nud

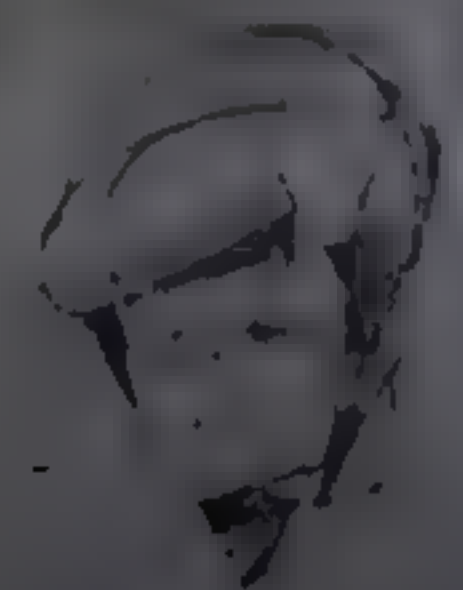


Pablo Picasso - Salomé

analitic, dar de o cu totul altă factură, ni se
de realismului clasicizant. Aici, integritatea
vine din aceeași orientare spre desenul
de forme solide (*Trei femei la fântână*). Un
lui *Jacinto Salvado în postură de arlechin*, în
drafețelor: grafică și picturală. În tempera
desenate în sepie, într-un mod academic
într-o hașură în straturi suprapuse, urmă
at desenului, artistul intervine, în partea
ind umărul drept și portretul, în cele mai

oussis, Gleizes și Metzinger.
fragmentării formei, un câmp compozi
lară, dar rămâne fidel sugestiei moti
într-o succesiune verticală, marchează
indicarea volumelor prin clar-obscur.
amică evazată, pornind dintr-un nu
re ritmate întâlnesc, ca și la Braque
e cu alură de imprimare. Volumetria
nă umbră, un câmp de profunzime
ia *Amintire*, o textură punctiformă,

mod. Construcțiile sale nu se deza
imân ele însele tactile, articulate în
-acolo, încât, în *Portretul compozi*
ită printr-o radicalizare a formelor
entariu plastic asupra portretului,
rționat conform percepției și ana
are este dizolvat de întrepătrun
analitic-constructiv.



Tendința spre o prelucrare conștientă și intențională a percepției transpare și în
studiul pentru *Gustarea* al lui Metzinger, unde liniatura interioară figurii este cea care
animă suprafețele juxtapuse ce alcătuiesc un personaj feminin. Deși forma se rupe, ge-
ometria planurilor contribuie la anecdotică reperelor figurative, realizând deopotrivă
un areal geometric integrator.

3.3. Desenul perceptiv-sintetic

Numim desen perceptiv-sintetic o anume tendință spre abstractizare a formelor de
proveniență perceptivă. Ea constă în simplificări, operate asupra obiectului senzorial,
prin metode diverse, variind de la artist la artist. În cazul artei anilor 1900, de pildă,
realitatea este interpretată printr-o viziune geometric-ornamentală. Prin excelență
decorativ, desenul de început de veac XX propune, în acest context stilistic, o reducere
caligrafică a liniei și o abordare simili-matematică a proporțiilor și formelor elemente
lor din natură. Cubismul sintetic are ca scop evidențierea, prin desen, a componente
lor ce populează bidimensionalitatea tabloului. În structurarea imaginii, cubiștii aduc,
în planul vizibilului, acea etapă, îndeobște ascunsă de artiști, a conceperii tramei și or-
dinii compoziționale. Compoziția se îndepărtează parțial de motivul ales, dar se acor-
dă o atenție sporită unității morfo-spațiale a câmpului plastic. Sinteza elementelor
este realizată prin armătura compozițională de natură lineară și prin plasarea forme
lor într-un registru fragmentat, rezolvate plastic mai mult sau mai puțin volumetric.
Estomparea valorică accentuează bidimensionalitatea obiectelor, artiștii renunțând la
criteriile reprezentării obiectelor în clar-obscurul unidirecțional al luminii, coerent în
stabilirea sursei, caracteristic desenelor realiste.

Revenim la Picasso-desenator, în a doua etapă cubistă, cea sintetică. Artificiul geo-
metric apare aici ca un triumf asupra reprezentării iluzioniste. Prelucrarea și sinteza
formelor corelative naturii fac pasul spre desenul abstract, înțeles ca o sustragere de la
descriptivismul senzorial. Desenul *Cap de arlechin* păstrează vag însemnele realității
Picasso înlocuiește părțile vizibile ale personajului cu unități formale dreptunghiulare
și curbe, echivalente funcțiilor vizuale percepute. Același procedeu de extragere și re-
compunere figurală intervine în desenele *Violonist* și *Bărbat cu chitară*, studiu pentru o
sculptură. Planurile valorate nu reliefează, ci estompează volumele, realizând un con-
trast plat și subliniind verticalitatea ritmică a lucrărilor. Ca și Braque, Picasso introdu-
ce în compozițiile sale fragmente de realitate, prin colarea decupajelor din ziar, tapet,
furnir, materiale textile. El degrevează astfel forma de povara materialității.

Diversele materiale sunt alăturate desenului ca eșantioane, fie în scopul texturării
și vibrării optice a imaginii, fie indicând chiar materialul constitutiv al obiectului. Re-
feritor la această modalitate plastică, Hofmann notează că elementele colate „sunt o
punte de legătură între conținuturile percepției și un limbaj de semne dedus, în mod
evident, de reprezentare”²⁵. Utilizând de regulă cărbunele, artistul desenează, prin in-



Pablo Picasso *Cap de arlechin*





Pablo Picasso - *Sticla de Bass, clarinet, vioară, jurnal și as de treflă*



Juan Gris - *Sticla de Bordeaux*



Jacques Villon - *Soldați în mers*

intermediul liniei, sugestiile obiectului perceput. Vizualizarea vocabularului plastic conferă autonomie mijloacelor de expresie specifice desenului, ce se afirmă nu numai în desenele propriu-zise, ci și în tablourile lui Picasso, ca, de pildă, în cel purtând titlul *Sticla de Bass, clarinet, vioară, jurnal și as de treflă*. Punctul, linia, suprafețele de contrast, literele anulează reverberațiile picturale. Elementele sunt, practic, desenate pe un suport colat, tabloul fiind lipsit de orice modulație specifică picturii. Cât despre culoare, ea nu joacă nici un rol în economia compozițională, rezolvările plastice urmărind, cu strictețe, problemele organizării structurale și ritmice. Să ne amintim aici de principiul lui Wölfflin, care face distincție între caracterul linear și cel pictural, prin aplicarea unei viziuni „în linii”, respectiv în „mase”, și să recunoaștem acel caracter tactil al imaginii, pe care îl asociază procedului linearizării. Imaginea tactilă o regăsim exprimată de Braque, așa cum am arătat deja, când vorbește despre intenția definirii plastice a unui „spațiu tactil”. Picasso aderă și el la o asemenea viziune, a cărei plasticitate rezida în utilizarea conturului, ca limită a obiectului indicat. Picturile sintetic-cubiste picassiene, la care ne-am referit, pot fi astfel considerate desene pe suport textil, ele întrunind expresia caracteristică mai curând desenului decât picturii.

Juan Gris, ca reprezentant al cubismului sintetic, introduce în lucrările sale, alături de perspectiva plurioculară, ce condiționează perceperea obiectelor din mai multe unghiuri de vedere, elemente geometrice, precum cercul, dreptunghiul, triunghiul. Aceste structuri ritmează spațiul compozițional și, în egală măsură, intră în alcătuirea obiectelor reprezentate (*Sticla de Bordeaux*). Elementul valoric compartimentează spațiul plastic în registre aflate într-un echilibru dinamic. Elementele concrete se recunosc în lucrare prin anumite detalii, pe care artistul le păstrează, spațiile de legătură dintre ele sugerând mai mult corpul obiectelor și, prin urmare, lectura imaginii se face cu un aport de reconstituire din partea privitorului.

Desenele cubismului sintetic includ, în structura compozițională de tip montaj, materiale colate, ca, de pildă, fragmente de ziar sau simulacre ale acestora, prin introducerea unor texte scrise. Spațiul plastic se auto-definește, renunțând la coerența lumii reale. Aportul creativ se bazează pe rigoare compozițională, prin crearea unei trasee și linii de forță ordonatoare.

Trecând în revistă alți doi aderenți cubiști, notăm că, în lucrarea lui Jacques Villon, *Soldați în mers*, personajele dispar în dinamica traseelor lineare, care merg în direcții diagonale. Divizarea spațiului compozițional cu ajutorul liniei este un caracter grafic. Fernand Léger nu renunță la reprezentarea tridimensională a obiectelor sale, dar alege aceeași perspectivă multiplă și ordonarea multiplanurilor, astfel încât volumele sale apar mai degrabă ca elemente stilizate decât ca obiecte de o sursă concretă posibilă (*Partida de cărți*).

Tendința spre abstractizare, prin ordonarea plastică lineară, pe care cubismul empiric, se manifestă în creația unui alt contemporan al cubismului, Henri Matisse. Arta „nouă” – spune el – trebuie să continue ceea ce arta trecută a făcut deja:

ualizarea vocabularului plastic con-
esenului, ce se afirmă nu numai în
o, ca, de pildă, în cel purtând titlul:
nctul, linia, suprafețele de contrast,
e sunt, practic, desenate pe un su-
pecifică picturii. Cât despre culoare,
rezolvările plastice urmărind, cu
e. Să ne amintim aici de principiul
și cel pictural, prin aplicarea unei
em acel caracter tactil al imaginii,
a tactilă o regăsim exprimată de
intenția definirii plastice a unui
ne, a cărei plasticitate rezidă în
cturile sintetic-cubiste picassie
e pe suport textil, ele întrunind
urii.

roduce în lucrările sale, alături
a obiectelor din mai multe un-
eptunghiul, triunghiul. Aceste
cură, intră în alcătuirea obiec-
ic compartimentează spațiul
nentele concrete se recunosc
ă, spațiile de legătură dintre
ectura imaginii se face cu un

zițională de tip montaj, ma
e ale acestora, prin introdu-
enunțând la evocarea lumii
prin crearea unor trasee și

ucrarea lui Jacques Villon,
neare, ce se contrapun pe
rul liniei imprimă lucrării
a tridimensională a obiec-
multistratificată a planu-
e stilizate, independente

pernind de la realitatea
o stililor, Piet Mondrian.
ecutului începuse deja:

«transformarea viziunii naturale».⁵⁷ Efortul artistului este orientat către descoperi-
rea spiritualului din natură. Fondul natural nu este negat, ci exploatat, în sensul „de-
naturalizării”⁵⁸, prin operații succesive de simplificare și schematizare a trăsăturilor
perceptuale fundamentale ale obiectului, până ce se ajunge la „forma esențială”. Pe
această traiectorie, artistul „supune natura și arbitrarul ei, căutând esența” – afirmă
Hofmann⁵⁹. O caută în desene și în picturi, prin linie, și o expune în mod concis. În
schițele și studiile din ciclul *Arbori*, Mondrian pleacă de la concretețea percepută a
realității, dar se îndepărtează de reprezentarea analitică și se îndreaptă spre un sinte-
tism bazat pe o structură riguroasă. Structuralismul sintetic perceptiv la care recurge
comportă, în opinia lui Hofmann, un grad de noutate prin „renunțarea la actul de
redare a realității prin experiența”⁶⁰. Este vorba de experiența de viață, care are însă
corespondență nu în formă, ci în operă ca totalitate, ca microunivers, aflat la unison cu
cosmosul. Conotația simbolică a arborelui ne dezvăluie, pe acest drum, o similitudine
între viață și artă: opera (corola) este hrănită cu seva acumulată din experiență (rădă-
cina), metaforă prezentă și la Klee, care neagă însă oglindirea în operă a parcursului
vital⁶¹. Mondrian susține necesitatea raportării la realul natural, ca mod de plecare în
căutarea forme ideale, eterne, pure, la care ajunge prin decantări repetate. Esența na-
turii rezidă în echilibrul contrariilor. Alternanța punct-contrapunct pare a fi principiul
ordonator al ritmului pus în joc în întreaga sa operă, începând cu seria arborilor. Verti-
cala și orizontala, ca de altfel și întâlnirea lor în semnul crucii, apar ca elemente domi-
nante în desenele copacilor și, mai apoi, în seria compozițiilor abstracte. Ele se afirmă
ca argumente plastice ale credinței în comuniunea originară, în opoziția și reuniunea
dintre principiul masculin și cel feminin: „Observând marea, cerul, stelele și pomii,
mi-a venit în minte ideea să indic funcția lor plastică cu ajutorul unor încrucișări de
verticale și orizontale”⁶². În aceeași viziune cosmogonică se situează tema copacului.
Între Cer și Pământ, artistul leagă materia de spirit, josul și susul prin verticalitatea
trunchiului și orizontalizarea ramurilor

Mondrian deschide forma, dar nu fațetează spațiul, ci îl ritmează, după o geometrie
a liniilor ortogonale sau curbe, eliberate de obiect. Perceptul devine un construct logic,
sistematic, ordonat într-o rețea carteziană. La fel ca în desen, pictura este susținută de
grila trasată vizibil prin opoziția liniilor de forță, marcate cu duct gros, ce născută
caracterul linearității



Fernand Leger *Partida de tenis*



Piet Mondrian *Arbori*

4. DESENUL CREATIV

În desenele de tip creativ accentul cade pe exploatarea facultăților imaginative și de memorie, reprezentarea fiind un „demers elementar și fundamental”⁶³ în cadrul acestora. În condițiile în care experiența senzorială imediată nu mai constituie o necesitate, artistul dobândește o independență față de realitate, ceea ce-i permite angajarea într-un proces creativ de restructurare a experiențelor vizuale anterioare. Desenul creativ îmbracă o varietate infinită de forme, între desenul realist și fantastic, figurativ și abstract, între desenul conotativ și cel denotativ, între notație și elaborare. El apare atât în stadiul incipient al procesului de creație, ca sursă în generarea ideii și formei plastice cu rol experimental, cât și ca etapă finală, ca modalitate expresivă de sine stătătoare, realizată cu mijloace grafice.

Desenul creativ se concretizează prin combinarea sau construcția mentală a unor imagini care fie poartă atribute ale realității, fie sunt de natură proiectivă. Acest mod de a crea se remarcă prin caracterul inovator și fabulatoriu. Spre deosebire de desenul de reprezentare, care este în bună măsură intuitiv, formele desenului creativ sunt de tip anticipativ-subiectiv, fiind înzestrate cu potențial expresiv și simbolic.

Aceste trăsături aduc în planul discuției problemele iconicității, ale raportului dintre obiect și semnul ce îl reprezintă și, de asemenea, ale stabilirii și definirii componentelor ce alcătuiesc structura relațională de semnificare.

Werner Hofmann face deosebirea dintre „imagine” și „configurație”. Hofmann conferă imaginii valențe „organice”, prin caracterul ei imitativ față de realitate, cu care stabilește prin urmare, o legătură pe bază de asemănare. Imaginile create în acest caz sunt imagini percepute. În cea de-a doua situație, configurația apare ca un rezultat al intervenției artistului asupra formelor naturii, în încercarea de a schimba „imaginea fenomenelor empirice într-o configurație acauzală, nereproducând formele, ci inventându-le cu de la sine putere”, stabilind între operă și realitate o legătură prin semnificare⁶⁴. Artistul dă naștere, astfel, unor imagini reprezentate și tinde să „instaureze simboluri”.

Utilizând terminologia propusă de Charles Morris, între *semnificat* (cel care desemnează conținutul de idei) și *semnificant* (cel ce reprezintă expresia concretă), putem deduce, în plan semiotic, o altă dublă relație, ce vizează gradul de iconicitate al imaginii. La un pol se situează formele desenului mimetic/analitic (în extenso – desenul de reprezentare), ce comportă un grad maxim de asemănare între semnificat și semnificant. La celălalt pol se află formele desenului simbolic (în extenso – desenul anticipativ), cu grad minim sau nul de asemănare.

Detașat de realitatea imediată, desenul creativ proliferază în secolul XX, datorită diversificării mijloacelor și tehnicilor de lucru, cu noile orientări artistice, cu apariția unor tehnici noi, precum colajul, cu schimbarea și reconsiderarea statutului obiectului de artă. Accentul pus pe origin

63 Pavel Popescu Neveanu, *op. cit.*, pag. 617.

64 Werner Hofmann, *op. cit.*, pag. 100, 101, 124.

65 Pentru aprofundarea acestui subiect, a se vedea Dan Grigorescu, *Aventura imaginii*, Editura Meridiane, București, 1982, pag. 29 și urm.

loatarea facultăților imaginative și
mentar și fundamental⁶¹ în cadrul
imediată nu mai constituie o nece-
realitate, ceea ce-i permite angaja-
nțelor vizuale anterioare. Desenul
esenul realist și fantastic, figurativ
ntre notație și elaborare. El apare
cursă în generarea ideii și formei
modalitate expresivă de sine stă-

sau construcția mentală a unor
de natură proiectivă. Acest mod
oriu. Spre deosebire de desenul
mele desenului creativ sunt de
xpresiv și simbolic.
onicității, ale raportului dintre
bilirii și definirii componente-

„configurație”. Hofmann con-
ativ față de realitate, cu care
Imaginile create în acest caz
rația apare ca un rezultat al
rea de a schimba „imaginea
roducând formele, ci inven-
itate o legătură prin semni-
tate și tinde să „instaureze

semnificat (cel care desem-
xpresia concretă⁶⁵), putem
ul de iconicitate al semnu-
c (in extenso – desenul de
tre semnificat și semnifi-
tensio – desenul creativ),

ă în secolul al XX-lea, o
bile orientări și tendințe
îmbarea funcțiilor artei
e originalitatea expresi-

ei, tendința de a folosi surse provenind din medii cât mai diferite și non-tradiționale
(reevaluarea raporturilor dintre rațional și irațional, prin studiile de psihanaliză, pre-
dilecția fie spre arta abstractă, fie spre cultura populară) au creat premisele redefinirii
continue a desenului și dobândirii unui statut independent.

4.1. Desenul conceptual

Apare individualizat, în cadrul curentului artei conceptuale, inițiat în anii '60-'70. În
acest tip de demers, derularea procesului de creație primează în fața formei ultime a
unei lucrări de artă. Desenul devine un instrument de investigare intelectuală a temei
abordate și a subiectului, promovând ideea, conceptul, stadiul germinativ al operei.
Prin adnotarea pe marginea imaginilor a unor date exacte, observații, impresii sau
a unor stări sufletești, artistul analizează, prin imagine și text, un fapt, un lucru, un
fenomen, ce aparțin fie lumii obiective, fie universului subiectiv. Se face adesea apel
la semnele grafice, ce conferă desenului aspectul unor caligrame și care devin un su-
port imagistic cu caracter semiotic. Cel mai adesea desenele conceptuale au un aspect
sumar, de schiță, un vocabular plastic restrâns, ce intră în alcătuirea unui limbaj mai
curând informativ și conotativ decât descriptiv-denotativ.

Compoziția este aici condiționată de rațiuni subiective și se concretizează pe ma-
sura clarificării ideii puse în joc, desenul urmând un traseu mental și, adeseori, un
program prestabilit. Analiza morfologică în desenul conceptual poate avea și un fun-
dament perceptiv, atunci când artistul își propune ca temă de cercetare un fragment
al lumii înconjurătoare, dar, spre deosebire de desenul analitic-perceptiv, raportarea
la motiv nu constituie un scop în sine, ci o premisă în evoluția unui demers motivat
teoretic și plastic.

Aflată la granița dintre semn și simbol, dar cuprinzându-le pe amândouă, opera lui
Paul Klee ne oferă exemple semnificative în înțelegerea desenului conceptual. Nefiind
considerat un suprarealist, dar urmărind același scop – al transcederii realității imedia-
te –, Paul Klee caută esența lucrurilor, într-un proces aproape demiurgic. Suprarealiștii
vehiculează simbolul prin intermediul imaginii figurative, iluzioniste, prin care creea-
ză o a doua natură, o metarealitate. Creația lui Klee este o lume metafizică, populată de
semne și concepte, autentică în stil și în expresie și care își află temeiul în convingerea
că „arta nu redă vizibilul, ci face vizibil”. Ea se consolidează în contextul cultural al
vremii, când descoperirile științifice deschid orizontul spre alte lumi, dincolo de libera
percepție. Klee își exprimă credința în parțialitatea lumii vizibile, care nu constituie
decât „un exemplu izolat”⁶⁶ din întregul univers, în care lucrurile par a-și deversifica
semnificația, profunzimea lor venind din „substanțializarea întâmplătorului”. Artist,
teoretician și pedagog, el își clădește un demers propriu, bazat pe o seamă de reflecții
asupra imaginii, a procesului de creație și a modalităților prin care artistul își creează
propria realitate. Pentru Klee încercările teoretice, scrise într-un limbaj metaforic, nu

au ca scop instituirea unor reguli general valabile în artă, ci conștientizarea că, pe de-o parte în dialogul său cu natura și pe de altă parte în cursul vieții sale, artistul teoretice afirmă el – constituie un ajutor pentru clarificare. „Așa cum orice teorie teoretică este un ajutor pentru clarificare”. El prelungea un drum ce pornește de la viața lucrurilor, „nu de oriunde”, pentru a debanda adevărul în artă. Devierea de la viața lucrurilor și de la observațiile asupra ei duce la sterilitate în creație, la forme moarte, lipsite de sensibilitate. Ceea ce interesează este o operă vie, iar la ea se ajunge prin descoperirea funcțiilor și a legilor naturii.

În prima versiune a *Confesiunii creatoare*⁶⁸ și în cursurile de la Bauhaus, Klee exprimă primă considerația față de posibilitățile de expresie ale graficii și ale limbajului grafic. Teoriile sale sunt susținute prin desene și scheme grafice explicate într-un demers didactic, în care adoptă metoda dezvoltării progresive a ideii plastice, de la simplul la complex, făcând comparația cu creșterea plantelor.

Dacă arta, în genere, este considerată o întrupare a experienței umane în sensul, Paul Klee conceptualizează experiența sa de viață și relația cu natura, pe care le traduce în limbajul plastic. Discursul semantic este cuprins în notații vizuale, ce îi servesc drept suport în creație și în pedagogie. Simbolurile consacrate sau create de el (copacul, ingerul, fulgerul, copacul, frunza, pendulul, sfârleaza, bagheta dirijorului) sunt forme epurate și sintetizate ale unei realități, transformate, prin abstractizare, în semne. Distanțarea de aspectul superficial al lucrurilor are loc prin organizarea de elemente compoziționale, după coordonate exclusiv plastice. Artistul consideră că semnele poartă în ele conținutul lucrurilor, iar asocierea imaginilor cu concepte exterioare lor este permisă doar ca o sugestie sau ca o coincidență a structurii organizate plastic.

În căutarea profunzimilor, Klee se raportează, ca și Mondrian, la Univers, privit ca un întreg, ca o comuniune a antagonistelor sale componente: haosul și cosmosul. Lumea întâmplării, pe care o simbolizează haosul, și lumea naturală, semnalată de cosmos, stabilesc ordinea și dezordinea lumii. Lor li se alătură arta, într-un mod complementar, instituind o ordine logică, rațională, în microuniversul artistului. Natura reprezintă un întreg, la fel ca și opera. Dar, în vreme ce, în natură, formele au o finalitate, în artă natura este „neformată”; „nu trebuie gândit la formă, ci la formare”, din spre „părțile mici spre cele mari”⁷⁰. Departe de a considera realitatea săracă în suferință, Klee o găsește, totuși, „prea limitată, în contrast cu ceea ce a văzut în profunzime și cu ceea ce, mișcat, a resimțit (artistul, n.n.)”⁷¹. El condamnă publicul și critica de artă fi îngăduitori față de atitudinea novatoare a artistului ce se detașează de modele. El recurge la metafora copacului, atunci când explică poziția artistului, ca mediat între natura-model și operă: „Artistul s-a ocupat – spune Klee – de această lume multiformă și presupunem că el și-a găsit într-o măsură oarecare locul, într-o mare tăcere”. El este atât de bine orientat, încât este în măsură să ordoneze goana aparențelor și a lucrurilor. Această orientare în lucrurile naturii și ale vieții, această ordine cu multe ramificații și multiple ramificații vreau s-o compar cu sistemul radicular al copacului.

67 Yvonne Hasan, *Paul Klee și pictura modernă*, Editura Meridiane, București, 1999, pag. 105.

68 Cf. Yvonne Hasan, *op. cit.*, pag. 78-79.

69 Cf. Yvonne Hasan, *op. cit.*, pag. 325.

70 Cf. Yvonne Hasan, *op. cit.*, pag. 106.

71 Conferința de la Jena, 1924, citat de Felix Klee, în *op. cit.*, pag. 193.

72 Conferința de la Jena, 1924, citat de Felix Klee, în *op. cit.*, pag. 193.

al valabile în artă, ci constituie o călăuză, pe
ce de altă parte în cursurile sale: „Exercițiile
pentru clarificare, așa cum orice metodă te-
El proclamă un drum ce pornește de la baza
ndi autenticul în artă. Devierea de la natură
litate în creație, la forme moarte, lipsite de
ia vie, iar la ea se ajunge prin descoperirea

și în cursurile de la Bauhaus, Klee își ex-
expresie ale graficii și ale limbajului grafic.
scheme grafice explicite, într-un demers
progresive a ideii plastice, de la simplu la
ntelor.

truchipare a experienței umane în semne,
iață și relația cu natura, pe care le tradu-
e cuprins în notații vizuale, ce îi servesc
urile consacrate sau create de el (săgea
l, sfârleaza, bagheta dirijorului¹⁰) sunt
ansformate, prin abstractizare, în sem-
lor are loc prin organizarea de elemen-
plastice. Artistul consideră că semnele
imaginilor cu concepte exterioare lor
nță a structurii organizate plastic
ă, ca și Mondrian, la *Univers*, privit
le componente: haosul și cosmosul.
ul, și lumea naturală, semnalată de
li se alătură arta, într-un mod com-
n microuniversul artistului. Natura
ne ce, în natură, formele au o finali-
gândit la forma, ci la formare”, din
sidera realitatea săracă în sugestii,
a ceea ce a văzut în profunzime și
ndamnă publicul și critica de a nu
ui ce se detașează de modele. Klee
ziția artistului, ca mediator între
le - de această lume multiformă
locul, într-o mare tăcere. El este
e goana aparențelor și experien-
aasta ordine cu multe incren-
ental radical al copacului...”¹¹

Artistul preia, așadar, funcția trunchiului. Prin el se filtrează informația percepută în natură, seva adâncurilor ce „năvălește”, dirijată, spre operă. Între rădăcină și coroană nu poate fi un raport de identitate, deoarece funcții diferite au scopuri diferite. Dimensiunea spirituală a artei este sugerată de raportul dintre „Jos și Sus”, de funcțiile diferențiate ale artei, cuprinse între „adâncime și înălțime”. Artistul nici nu „slujește”, nici nu „conduce”, doar „mijlocește”.

Integralitatea este una dintre opțiunile plastice, sub care se adună o însemnată varietate de elemente plastice. Klee definește elementul plastic ca fiind un dat necom-
pus. În deseale comparații cu muzica și armoniile acesteia, el propune, pentru alcătuirea unei opere plastice, „construcțiile compuse”, asemeni simfoniilor, dar pledează pentru acuratețea exprimării: „Se poate stabili o foarte proprie îmbinare a uneia cu celelalte și, în acest sens, păstrarea unei purități egale, în mânuirea acestor mijloace, nu este decât logică”.

Limbajul abstractizat al semnelor este, pentru Klee, un limbaj conceptualizat. Procesul producerii semnelor-imagine primează în fața lucrurilor fixe, vizibil-definite; opera de artă este considerată „în primul rând geneză”, căci „nu se percepe ca produs”¹². Prin intermediul elementelor plastice: *măsurabile* (liniile), de *pondere* (clar-obscurul) și de *calitate* (culoarea), artistul e îndreptățit să construiască o lume de sine stătătoare, fiind atent la gruparea elementelor, „atât de curat și atât de logic, încât fiecare să fie necesar la locul lui și nici unul să nu-l prejudicieze pe celălalt...”¹³

Klee susține că, în alcătuirea operei, artistul trebuie să recurgă la *deformare*, ca un act de necesitate, „prin pătrunderea în dimensiunile specifice ale elementului plastic”¹⁴. Desenele lui Klee, epurate de încărcături vizuale inutile, se alcătuiesc din concepte, pe care le construiește analizând caracteristicile formale ale imaginii. „Încep, spune el, de acolo de unde începe, poate, forma plastică, de la punctul care se pune în mișcare”¹⁵ este „prima dimensiune” a formei. Punctul reprezintă simbolul plastic al haosului: „punctul cenușiu”, care intrupează „un concept de neconceput.” Punctul este momentul inițierii călătoriei unei idei sau a cuvântului. El ascunde potențialul mișcării, al începutului, este germinativ. Asemănat seminței, el constituie o premisă a *devenirii*. Pus în mișcare, se transformă în linie. Acceptând parțial părerea lui Delacroix, cum că în natură nu există linii, Klee recunoaște, totuși, prezența liniei în formele „denaturate”, ca rezultat al abstractizării și ca „hotar între două tonalități și pete de culoare”¹⁶. Pentru Klee, linia conferă forță și dinamică lucrărilor. De aici decurge potențialul grafic și expresia lineară a picturilor sale. Expansiunea liniei asigură mișcare și vitalitate operei. Ea trebuie căutată în toate structurile organice ale naturii, de la plante, la figura umană. În al doilea curs de la Bauhaus, reprodus de Felix Klee, este descrisă aventura plastică a unui punct devenit linie. Artistul asociază diferitelor tipuri de linie o serie de comparații, alcătuind o poveste ce personalizează traiectoria unui duct. „O linie întreruptă sau articulată la oprim repetate”¹⁷. Să ne uităm înapoi, ca să vedem cât de repede am ajuns: „Contra-mișcare”. Să ne oprim și să cântărim în minte

căile în diferitele direcții: „Fascicul de linii”. Un fluviu vrea să ne facă dificultăți și trebuie să ne folosim de o barcă: „Mișcare ondulatorie”. Mai sus s-ar fi aflat o punte „Șir de arcade”. Dincolo întâlnim pe cineva cu aceleași concepții, tinzând, și el, într-acolo unde cunoașterea este mai mare. O vreme suntem de acord până în cel mai mic amănunt: „Convergență”. Aceasta nu va dăinui mult: „Divergență”. Curând spiritele noastre se înfierbântă, la el ceva mai mult, la mine, mai puțin: „Diferența de expresie dintre două linii”. Străbatem un ogor proaspăt arat: „Suprafață străbătută de linii”. Pe urmă, o pădure. El se rătăcește, caută și face mișcarea clasică a câinelui în fugă. Nici eu nu mai sunt complet rece; deasupra unei regiuni de râuri plutește ceața: „Element spațial”. Curând se înseninează din nou. Ne întâlnim cu împletitori de coșuri: „Împletitură de linii”. În mijlocul lor se află un copilăș cu niște zuluși de tot hazul: „Mișcare elicoidală”. Mai târziu se face zăpușeală și negură: „Element spațial.” Un fulger în zare: „Linia în zig-zag”. De fapt, se mai văd stele deasupra noastră: „Câmp de puncte.”⁷⁸ Paragraful citat este relevant și pentru gândirea lui Klee, în imagini asociative, în care se realizează modul de transpunere din planul narativ într-unul conceptual și apoi în cel expresiv plastic. Recunoaștem aici simplitatea și acuratețea mijloacelor la care artistul recurge în desenele sale, unde sunt puse de acord, în mod adecvat, „expresia elementelor formei” și „expresia organismului formal”⁷⁹. El urmărește suprapunerea formei cu spiritul conținutului și renunță la orice detaliu ce ar putea avea semnificație în lumea reală sau ar putea fi lipsit de o logică plastică.

Tipul de desen abordat de Klee îi servește în relevarea conceptului de planitate, pe care o studiază în dialogul dintre linie și suprafață. El atribuie liniei desfășurate un caracter dinamic. Închisă, delimitând o suprafață, ea intră în componența figurii, devine „aparență a suprafeței”⁸⁰ și își pierde statutul de sine stătător. Referitor la linie, Klee ilustrează diferite ipostaze în care aceasta poate să aibă un aport principal sau secundar, să fie singulară sau însoțită de ducturi minore, cu care se intersectează sau se acompaniază în diferite raporturi. În relația linie-suprafață, cea din urmă se contiguițează din „plimbarea” celei dintâi, cursiv, dând naștere cercului sau figurilor de rotație. Cu întoarceri frânte la punctul de plecare, creează figuri angulare. Opoziția activă poate fi amplu dezvoltată în cursurile sale. Linia este activă, când se întretine activitatea în câmpul imaginii, și are un caracter mediu-activ, când suprafața pe care o contiguițează este lăsată în contur. Opacizarea figurii, umplerea ei, anulează vizibilitatea liniei, totodată energia ei dinamică.

Câmpurile lineare sau punctiforme apar ca structuri active, în desenele lui Klee. Traseul liniei urmărește o mișcare preluată de Klee din manevrele „dirijorului”. Sinuoasă, ea se intersectează în mai multe puncte, într-un continuu. Suprafețele realizate prin „întrepătrundere sau îmbinare”⁸¹ sunt variate gradual, din combinarea punctelor și a liniilor, într-o expresie plastică provenind din juxtapunerile spațiilor delimitate de contur. Într-o a d

⁷⁸ Citat de Felix Klee, în *op. cit.*, pag. 168-169.

⁷⁹ Felix Klee, *op. cit.*, pag. 75.

⁸⁰ Cf. Yvonne Hase, *op. cit.*, pag. 242.

linii". Un fluviu vrea să ne facă dificultăți și tre-
ondulatorie". Mai sus s-ar fi aflat o punte: „Șir
cu aceleași concepții, tinzând, și el, într-acolo
me suntem de acord până în cel mai mic amă-
nui mult: „Divergență". Curând spiritele noas-
mine, mai puțin: „Diferența de expresie dintre
arat: „Suprafață străbătută de linii". Pe urmă,
care clasică a câinelui în fugă. Nici eu nu mai
i de râuri plutește ceața: „Element spațial".
im cu impletitori de coșuri: „Împletitură de
ște zuluți de tot hazul: „Mișcare elicoidală".
element spațial." Un fulger în zare: „Linia în
noastră: „Câmp de puncte." Paragraful ci-
In imagini asociative, în care se realizează
ntr-unul conceptual și apoi în cel expresiv
ratețea mijloacelor la care artistul recurge
n mod adecvat, „expresia elementelor for-
rmărește suprapunerea forme cu spiritul
utea avea semnificație în lumea reală sau

in relevarea conceptului de planeitate,
suprafață. El atribuie liniei desfășurate
prafată, ea intră în componența figurii,
tutul de sine stătător. Referitor la linie,
poate să aibă un aport principal sau se-
minore, cu care se intersectează sau se
e-suprafată, cea din urmă se configu-
aștere cercului sau figurilor de rotație.
ă figuri angulare. Opoziția activ-pasiv
e activă, când se întreține singură în
când suprafața pe care o construiește
ea ei, anulează vizibilitatea liniei și

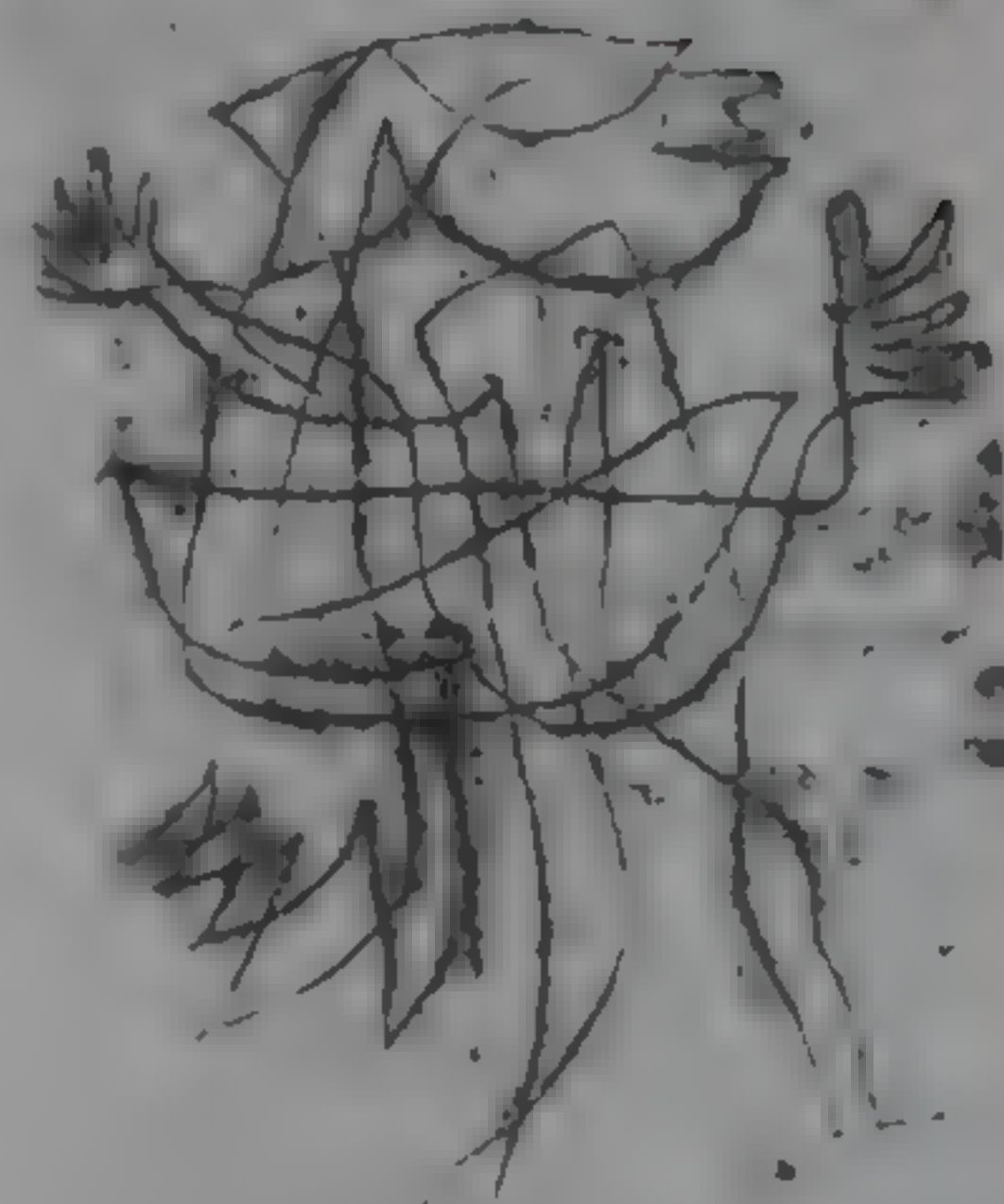
turi active, în desenele din seria Ge-
ă de Klee din manevrarea „baghetei
multe puncte, într-un „du-te-vino"
re sau îmbinare" de linii sunt acti-
ntr-o expresie grafică. Într-una din
ectul de suprapunere a planurilor
ontur. Într-o a doua versiune, pla-

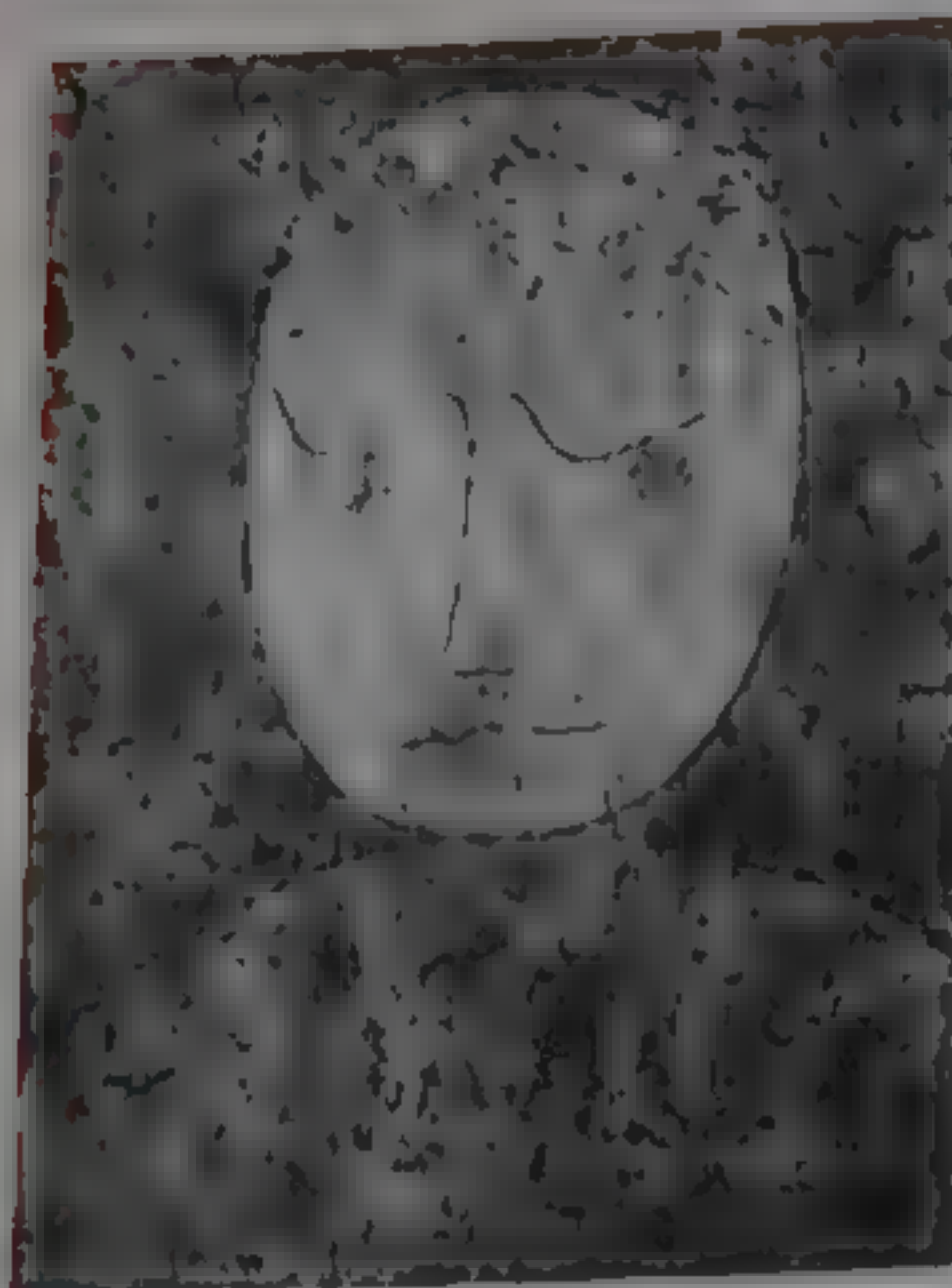
nurile conțin puncte, linii orientate diferit și valori tonale, astfel încât zonele textural
diferențiate creează un efect de „înainte-înapoi", dar păstrează caracterul bidimensional
nal al imaginii. În cel de-al treilea desen, se propune o contradicție a planității, prin
introducerea unei gradații valorice moderate și parțiale a suprafețelor. În acest caz, li-
nia asigură limita unor planuri ce apar ușor reliefate. Problema intersecției planurilor
este simplificată în descrierea suprapunerii a două cercuri. Forma rezultată din întâl-
nirea părților comune poate fi considerată o entitate aparte, ce prezintă o structurare
mai complexă. Klee diferențiază, prin aceleași procedee grafice, zonele comune, creând
impresia spațialității. O rezolvare similară, folosind linia cu un traseu continuu, se
regăsește în lucrarea *Mic bufon în transă*.

Un alt concept analizat de Klee este cel al creșterii. În desenul „copacului-parabolă"
este schematizată geometric trecerea de la planul orizontal la cel vertical, prin diago-
nale, reprezentând ramificațiile ramurilor și, prin comparație, pe cele ale nervurilor
frunzelor. Desenul se vrea a fi „tipizarea diferitelor părți" ale motivului, reducerea lor
la esența unei regresii dimensionale și energetice, dinspre bază spre vârf. Forma trece
din starea pasivă a orizontalei în cea activă a oblicelor laterale, pentru a se restabili în
verticalitatea trunchiului. Creșterea, ca o progresie sau o regresie a forme, apare în di-
ferite desene după frunze, de la care stabilește, prin sinteza forme, o relație activ-pa-
siv, în interacțiunea liniei, reprezentând axul frunzei – principiul activ –, și a suprafeței
palmate sau radiale a țesutului (masa) frunzei – principiul pasiv.

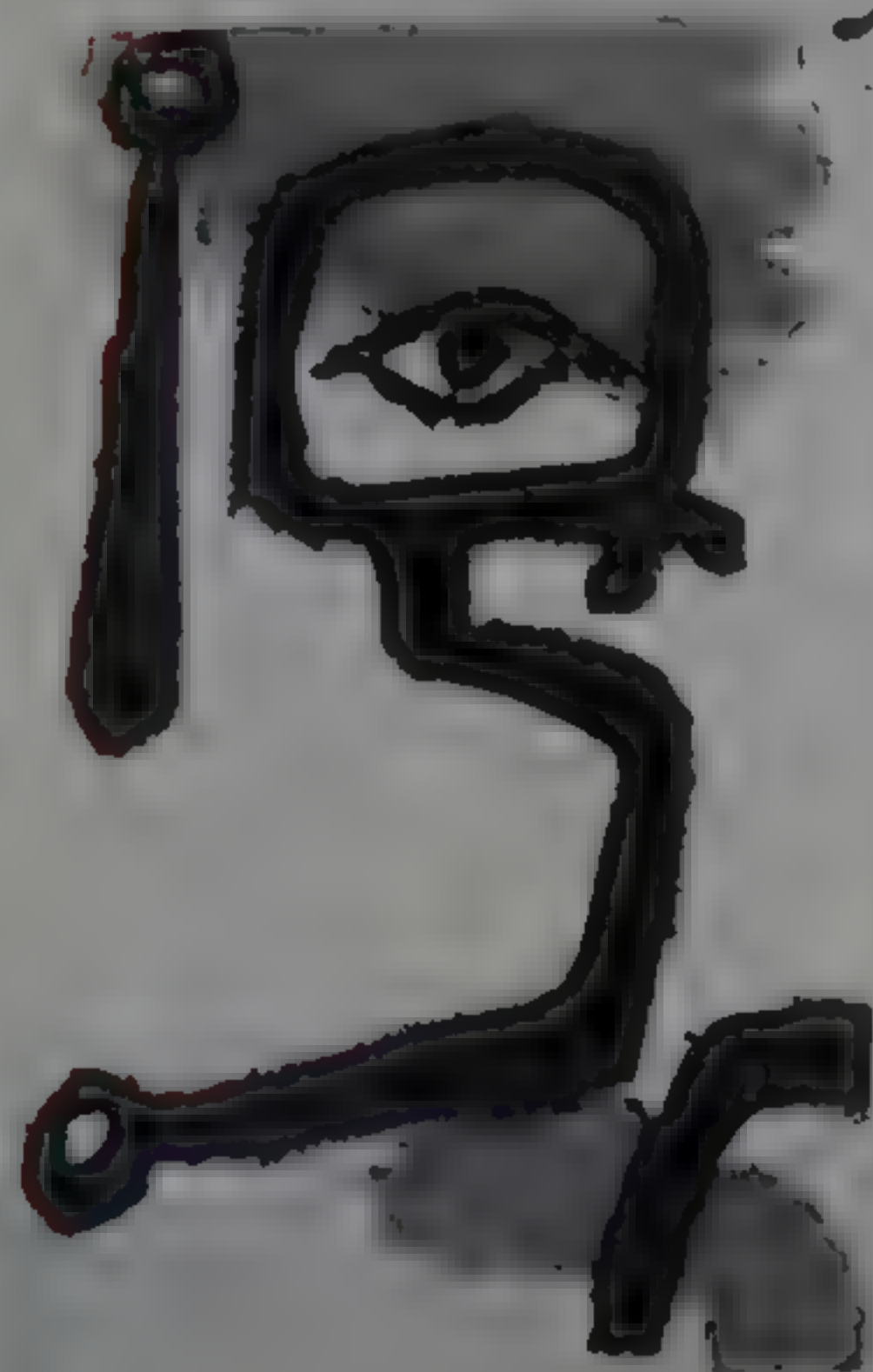
Problema perspectivei și a ritmurilor este tratată prin analogie cu ritmurile muzicale.
O serie de scheme abstracte însoțesc comentariile referitoare la traiectoria pe care o
urmează ochiul în „recepția" datelor imaginii. Metafora „ochiul care paște" relevă
itinerarul lecturii, dictat de proeminența unor părți asupra altora și a coordonatelor de
spațiu și mișcare, pe care imaginea le conține. Klee ajunge la a face calcule aritmetice
și geometrice, pentru explicarea diferitelor unghiuri, ce permit o „articulare superioa-
ră" a structurii. El folosește apoi spirala, ca bază pentru schemele radiale de receptare
progresivă. Diferențele perceptive ale forme, cauzate de modificări ale unei grile, sunt
exemplificate printr-un patrulater, proiectat pe o structură cadrilată. O dată ce liniile
acestei trame încep să se miște și să-și schimbe dimensiunile, figura conținută preia
aceleași modificări, schimbându-și caracterul. Construcții amănunțite și rigurose cal-
culate însoțesc și explicațiile referitoare la poziția privitorului, în raport cu obiectul
perceput, în încercarea de a demonstra crearea unor forme spațiale prin unirea diferi-
telor unghiuri de percepție. Nu sunt neglijate nici studiile asupra valorii și culorii, în
care trimitere la muzică apar din nou, în stabilirea intervalelor și a treptelor tonale și
cromatice. Este de remarcat în creația lui Klee preluarea din câmpul perceptiv a unor
raporturi de „măsură, pondere și calitate", pe care artistul le manipulează conștient în
ingenuitatea formelor sale.

Preocupat atât de mult de desen și folosindu-l ca instrument de lucru, Klee imprimă,
așadar, multor picturi același caracter grafic. El aplică în pictură rezultatele demersului





Paul Klee - Om stigmatizat



Paul Klee - Toboșarul

84 Cf. Yvonne Hasan, *op. cit.*, pag. 140

85 Cf. Yvonne Hasan, *op. cit.*, pag. 141

său conceptual, în evidențierea lineară a desenului. Figurile determinate grafic creează uneori structura logică a compoziției, alteori sunt suprapuse unor tente de culoare, articulând părți ale compoziției. În lucrarea *Om stigmatizat*, de pildă, portretul este redus la simplitatea cercului. Grila structurală parcelează suprafața și include spațiul de aplicare a culorii. Klee apelează la cele trei modalități de activare energetică a suprafeței, prin conjugarea liniei, valorii și culorii. Principiul gradației: activ-moderat-pasiv, în calitate liniei, se relevă în *Savantul*, unde linia, în postura ei închisă, demarșă ovalul feței, apoi, desfășurată fiind, desenează elementele acesteia și, în fine, este anulată prin contopirea cu fondul și prin preluarea tonalității acestuia. Expresie grafică are și pictura *Toboșarul*. Ductul gros, trasat în pensulă cu negru, desenează, printr-un semn, gestul de percuție al personajului. Cu ingenuitate infantilă, Klee sgrafitează, în stratul de culoare, un peisaj citadin, în *Pavilion cu steaguri*. Desenul copacilor evocă arhitectura creșterii plantelor. Compoziția se desfășoară în registre orizontale, spațiate într-un raport armonic, ce formează o scală de mărimi descrescătoare. Liniatura copacilor și a clădirii descoperă stratul de culoare profund și scoate la iveală irizările calde ale suportului. Lumina pare a străpunge din interior fondul întunecat al tabloului, prin fantele create de desen.

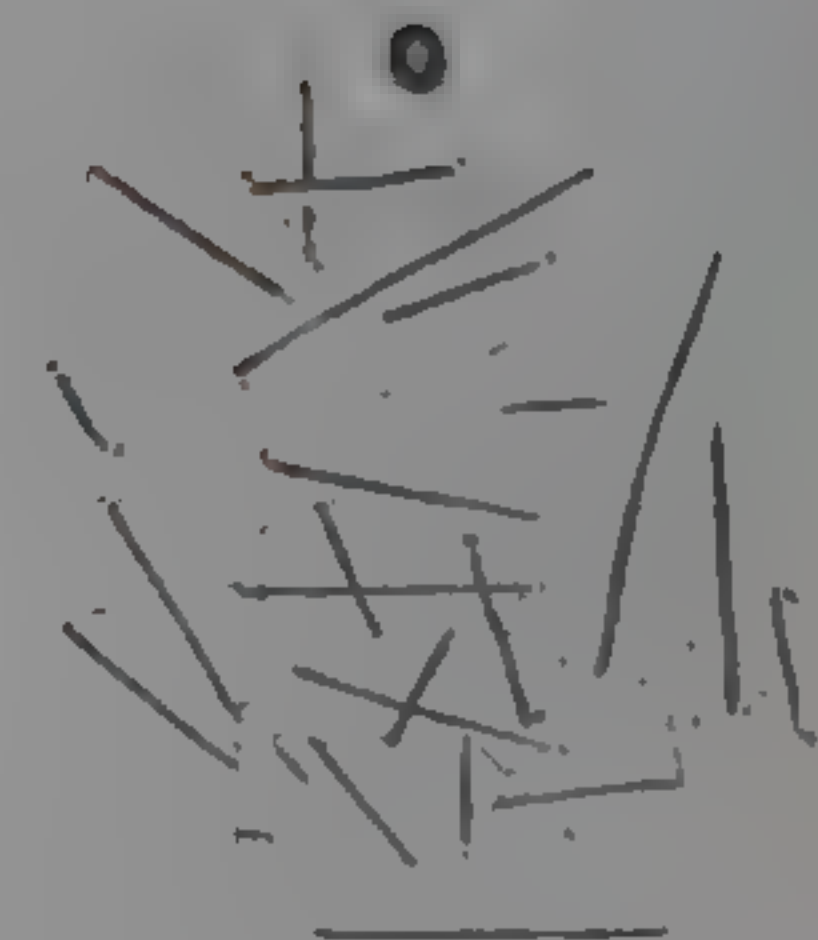
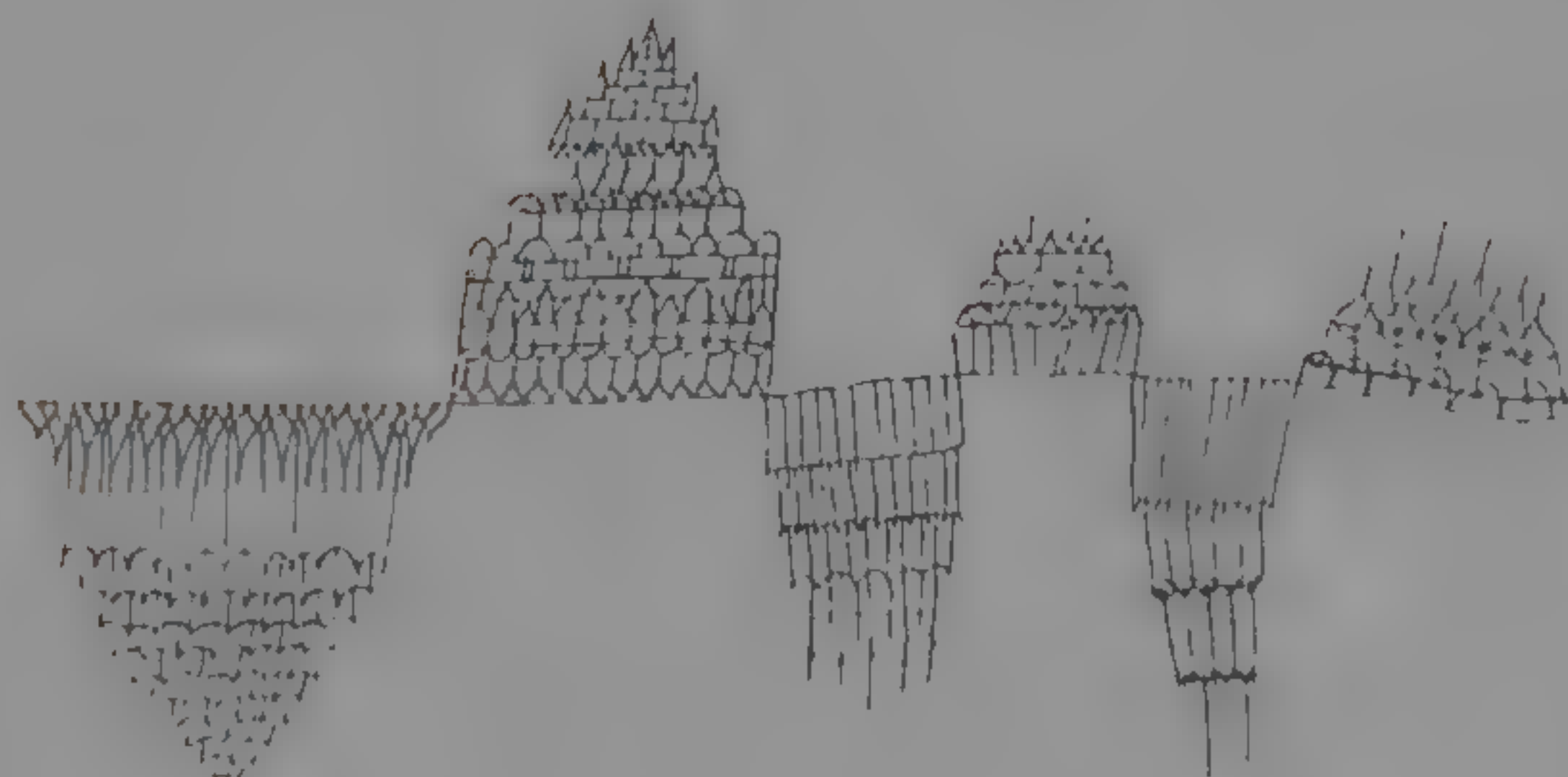
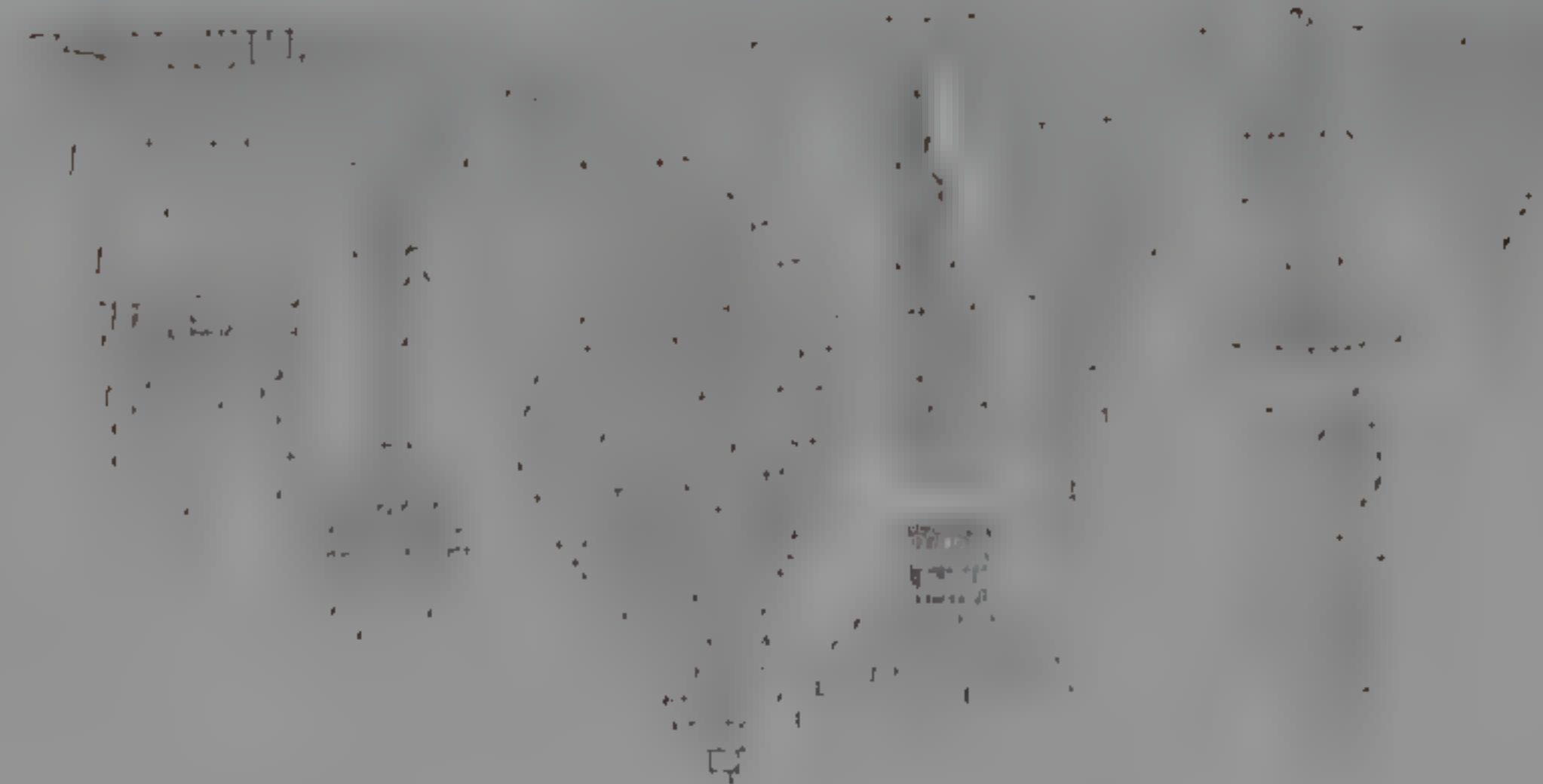
Geometria spațiului, rezolvată prin suprapuneri, apare în pictura *Oscilând în unte de înălțare*. Asemeni schițelor explicative, planuri rectangulare și activate optic de puncte sunt legate prin drepte, ce pleacă din fiecare colț, în trasee variate ca dimensiune. Fermă așezată în suprafața pânzei, geometria propusă creează un joc al spațiului plastic, prin percepția coordonatelor bidimensionale și tridimensionale. Primele elemente lizibile sunt liniile. La o primă citire, ele apar ca ritmuri ale suprafeței. Mai apoi, ochiul descifrează paralelogramele și transformă liniile în muchii ale unor planuri posibile, ce creează adâncime. Restructurând spațiul, la interferența dintre geometrie și creștere, Klee realizează desenul *Copac din sârme și surcele*.

Inclusă în raportul unitar-organic, problema *ritmurilor structurale* este studiată cu ajutorul calculelor numerice și al asocierilor muzicale. Structurile sunt numite „dividuale”⁸⁴, deoarece ele divid integralitatea suprafeței. Klee redă grafic unități ritmice, pornind de la un singur timp și continuând cu ritmuri binare și poliarticulate. Ritmul în doi timpi – primul tare, al doilea slab – are, de pildă, o comparație sonoră: „Sus, șoapte ușoare, jos, tunet puternic”⁸⁵. Divizarea suportului în șiruri orizontale simple apare în desenul *Dansul grilei*. Peste acest fundal, linia, care, prin răsucire, creează o rețea, închide o rețea grilă. Distribuirea egală a liniilor duce la o intensitate neutră și egală a întregului, în care figura se detașează doar prin atributele diferențiale ale liniei pe suprafață. Desenul *Bătrân socotind* vehiculează densități lineare, care, prin grupare, creează un efect de închis-deschis. Ritmul „în doi timpi”, de un timp, intră și în alcătuirea șirurilor verticale și orizontale de pătrate, care organizează câmpuri cadrilate. De la „dividual”, Klee ajunge la transpoziții „individuale”.

a desenului. Figurile determinate grafic creează
alteori sunt suprapuse unor tente de culoare,
crearea *Om stigmatizat*, de pildă, portretul este
structurală parcelează suprafața și închide spațiul
e trei modalități de activare energetică a supra-
lorii. Principiul gradației: activ-moderat-pasiv,
nde linia, în postura ei închisă, demarcă ovalul
elementele acesteia și, în fine, este anulată
ea tonalității acestuia. Expresie grafică are și
ensulă cu negru, desenează, printr-un semn,
nuitate infantilă, Klee sgrafitează, în stratul
steaguri. Desenul copacilor evocă aici lecția
ară în registre orizontale, spațiate într-un
imi descreșcătoare. Liniatura copacilor și a
și scoate la iveală irizările calde ale supor-
fondul întunecat al tabloului, prin fantele

meri, apare în pictura *Oscilând înainte de*
i rectangulare și activate optic de puncte
lț, în trasee variate ca dimensiune. Ferm
ă creează un joc al spațiului plastic, prin
dimensionale. Primele elemente lizibile
i ale suprafeței. Mai apoi, ochiul des-
n muchii ale unor planuri posibile, ce
erferența dintre geometrie și creștere,

ritmurilor structurale este studiată cu
ale. Structurile sunt numite „dividu
Klee redă grafic unități ritmice, por-
ri binare și poliarticulate. Ritmul în
i, o comparație sonoră: „Sus, șoaapte
i în șiruri orizontale simple apare
re, prin răsucire, creează o siluetă,
ce la o intensitate neutră și egală a
butele diferențiate ale celor două
sități lineare, orizontale, variate.
neare, care modifică componenta
is-deschis. Ritmurile simple, de
ontale de pătrate egale, ce orga-
ge la transpoziții „individuale”,



Paul Klee - Copac din sârme și surcele



Paul Klee - Pagode pe apa

tele figurale individualizate. Un exemplu
e, formele piramidale sunt dispuse, alter-
Unitățile grafice, organizate pe rânduri
de linii drepte și curbe, paralele sau inter-
Drașul catedralelor. În desenul *Ploaie*, Klee
ară în trepte, așezate sub linia bazei ori-
o vibrație și un efect de instabilitate și

uat în pictura cu titlul *Tablou de pere-*
e structuri linear-ritmice romboidale,
textură variată. Liniatura în alb repre-
ală.

atează strict problemele valorice ale
moniilor cromatice (*Drum principal*,
e combinate (*Ritmuri de forță și libe-*
viziunea lineară, urmare firească a
t, prin sintetismul desenului.

uys. Atât în desen, cât și în perfor-
Beuys vehiculează propriile teorii
te, o abordare liberă a reflecțiilor
de disoluția socială, Beuys propu-
ance, instalații, sculptură, desen
cu toate funcțiile sale. În același
recunoscând potențialul creativ
societatea. Relaționată artei sale,
privită ca o abordare inertă a
uturor domeniilor vieții și acti-

nt-un sincretism primordial,
arcere către un stadiu inițial,
uie o altă substanță ideatică a

ne din ea și pleacă înspre ea
t înlătură posibilitatea artei
-uri, el folosește un arsenal
nă, din desene, și în obiec-
e înlăturat, prin atribuirea
ură simbolică. Semnificația
lui este o reflecție asupra

propriei suferințe și istorii", ceea ce încarcă obiectele și materialele folosite cu semnifi-
cații autobiografice, istorice și mistice.

În performance-uri și instalații, semnificația obiectelor transcede obiectul real. Sim-
bolul este intrinsec materialelor neconvenționale folosite, precum fetrul (simbolizând
căldură, dar și izolare), mierea (văzută ca produs social), animalele (coyotul – simbol
al amerindienilor, albinele – echivalent al societății), grăsimile (simbolizând transfor-
marea organismului viu, fiziologia internă a corpului uman), sânii și lopeți (elementele
vieții cotidiene), recipiente conținând sare (simbol al morții și materiei cristalizate),
alte efecte personale.

O altă preocupare a lui Beuys o constituie tema dualității dintre *materie și spirit*.
Beuys pare fascinat de polarități și contrarii, asociind inedit obiecte ale cotidianului
cu semnificații ale unei mitologii apuse, temă prezentă în performance-ul *Eurasia*. El
examinează și polaritățile sociale, economice și politice, scindarea est-vest, propunând
o posibilă reconciliere între culturi, prin metafizică. Iepurele mort este o frecventă
prezență în acțiunile sale, fiind mesagerul între cele două culturi. Apare semnul crucii,
semnificând scindarea bisericii între Roma și Bizanț.

În creația lui Beuys, lipsită de prejudecăți stilistice, componistice, tehnice, desenul
și performance-ul particularizează o serie de similitudini, determinate de o teorie per-
sonală asupra creației. Ambele manifestări generează idei. În spiritul conceptualist,
în care ideea este mai importantă decât obiectul finit, Beuys tratează desenul ca pe
o sursă declanșatoare de idei. Pentru el, desenul este un impuls creativ, materializat
și articulat: „scopul cheie este de a genera idee și energie creatoare prin procesul de
brainstorming” – cum afirmă însuși artistul. Tot el spune: „în desen se găsește un po-
tențial artistic de bază, desenul nu este o finalitate, ci un punct de plecare”.

Într-o analiză comparată a desenelor și acțiunilor sale, se poate constata că, în vre-
me ce desenele își extrag potențialul dintr-un sine profund, interiorizat și puternic
personalizat (urmând firul expresionismului), obiectele și întregul arsenal tehnic folo-
sit în acțiuni propun, mai degrabă, o renunțare la individual, o depersonalizare parți-
ală a actului artistic, în sensul artei pop, a ready made-ului. Obiectele și materialele se
particularizează prin valențele simbolice pe care le dețin, renunțând formal și tehnic
la amprenta personală a artistului. Desenele, ca și acțiunile sale, sunt supuse reflecției,
fiind impulsuri, deschideri, sugestii către o receptare creativă a temei propuse. Dacă,
în desen, experiența personală este de natură psihologică, în performance-uri, expe-
riența socială este cea care determină forma de reprezentare. Astfel, în desen, Beuys
tratează subiecte familiare, cum sunt: *Cap V.B.*, *Limba lui L.*, *Capul clarvăzătoarei*, *Fetus*
ca mamă, *Convergență* etc., tratând fragilitatea omului, perenitatea vieții în general. În
performance-uri ca: *Pompa de miere la locul de muncă, 24 de ore*, *I like America and Ame-*
rica likes me el propune o tematică social-politică, o revoltă împotriva industrializării
culturii sau a războiului din Vietnam și a înstrăinării omului în sistemul capitalist.

Joseph Beuys - *Fetus ca mamă*Joseph Beuys - *Convergență*

12. 1961

Convergență este o lucrare care a fost realizată în anul 1961, în timpul unei vizite la New York. Este o lucrare care a fost realizată în timpul unei vizite la New York. Este o lucrare care a fost realizată în timpul unei vizite la New York. Este o lucrare care a fost realizată în timpul unei vizite la New York.

În această lucrare, Beuys explorează conceptul de convergență, care este un proces în care două sau mai multe linii sau căi se întâlnesc și se unesc. Este o lucrare care a fost realizată în timpul unei vizite la New York. Este o lucrare care a fost realizată în timpul unei vizite la New York.

Lucrarea este realizată în stilul caracteristic al lui Beuys, care este un stil care se bazează pe linii simple și forme geometrice. Este o lucrare care a fost realizată în timpul unei vizite la New York. Este o lucrare care a fost realizată în timpul unei vizite la New York.

Lucrarea este realizată în stilul caracteristic al lui Beuys, care este un stil care se bazează pe linii simple și forme geometrice. Este o lucrare care a fost realizată în timpul unei vizite la New York. Este o lucrare care a fost realizată în timpul unei vizite la New York.

4.2. Desenul simbolic

Configurațiile desenului simbolic au o cauzalitate multiplă. Enunțăm trei dintre determinările care ni se par relevante pentru expresia desenului:

1. intenția creatorului de a introduce în arealul vizual noi forme, care să poarte o anumită semnificație sau care să deschidă, în conștiința receptorului, calea către o interpretare semnificativă; rezultatul este, de regulă, un desen cu valențe artistic-expresive;
2. codificarea vizuală a unor informații intenționale, convenționale sau a unor enunțuri arbitrare, cu ajutorul semnelor grafice;
3. necesitatea găsirii unor echivalențe grafice pentru exprimarea comprimată, în formă vizuală, a unor convenții, reguli, provenind din sfera științifică, tehnică, informatică etc.; funcțiile acesui tip de desen sunt preponderent informative și operaționale.

Istoria artelor vizuale ne arată că există o componentă simbolică în toate curente artistice ce propun sondarea introspectivă a eu-ului și manifestă interes pentru lumea metafizică, situată dincolo de barierele realului. Arta, ca mijloc de comunicare, transmite idei, mesaje, ce alcătuiesc corpusul de conținut al oricărei forme de artă. Semnificația mesajului operei de artă este transmisă privitorului prin intermediul imaginii, vehicul vizual al ideii, expresie concretă a acesteia. Desenul simbolic se definește printr-un potențial interpretativ ce lasă loc unui conținut echivoc. Formele, în complexitatea reprezentării, permit asocieri imaginative bogate în locul redării rezultatelor percepției, ceea ce face ca desenul simbolic, în varianta îndepărtării de natură, să năzuiască spre abstractizare.

Unul dintre curente ce se prevalează cu consecvență de conținutul ideatic pus în operă, printr-un desen simbolic, este suprarealismul. André Breton publică în 1924 Primul manifest suprarealist, în care enunță o definiție a mișcării: „Suprarealism. Automatism psihic pur, prin care se propune exprimarea, fie verbală, fie prin scris, fie prin orice mijloc a funcționării reale a gândului în absența oricărui control exercitat de rațiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale. Suprarealismul se bazează pe credința în realitatea superioară a anumitor forme de asociații, trecute cu vederea până la el, pe atotputernicia visului, pe jocul dezinteresat al gândirii. El tinde să ruineze definitiv toate celelalte mecanisme psihice și să se substituie acestora, în soluționarea principalelor probleme ale vieții...”⁸⁶ Direcțiile artei suprarealiste descind din romantism și din mișcarea simbolistă, al căror univers spiritual îl preiau.

Un rapel în timp ne îndrumă spre filonul simbolic cel mai îndepărtat, cu rezonanțe în arta modernă, ce se află în desenele rupestre de la Altamira, La Pileta (Spania), Lascaux, Font de Gaume, Saint Marcel sau Lorthet (Franța). Imaginile desenate ori incizate pe perete, în piatră, os sau corn, aveau un rol magic, de dominare a forțelor naturii. Linearizarea desenului, aspectul grafic, formele esențializate ne indică influ



Franz Stuck - Sărutul Sfinxului

ența pe care formele de artă paleolitică și neolitică au exercitat-o asupra unor tendințe ale artei moderne. Neoprimitivismul, în care se înscrie o parte a creației lui Gauguin, Matisse, artiști din grupul Nabis, iar mai apoi arta brută a lui Dubuffet reactualizează, în registru formal, caracteristicile unei arte sumare, redusă la o exprimare concisă. Caracterul narativ al operelor simboliste și-a găsit, în cazul a numeroși artiști, expresia în desen și în diverse tehnici grafice.

Precursor al suprarealismului, simbolismul, apărut în Europa atât în literatură, muzică, precum și în artele vizuale, la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, sintetizează câteva trăsături comune nu numai diferitelor manifestări artistice, dar și diverselor curente istorice ce au făcut apel la principiile artei simbolice. La 18 septembrie 1886, în suplimentul literar al revistei *Le Figaro*, Jean Moréas îi numea „simboliști” pe poeții francezi considerați decadenti⁷. El vedea în statutul simbolic al poeziei și al artei un aspect spiritual încă nedefinit și o stare sufletească difuză. Moréas considera că unicitatea simbolurilor constă în desemnarea unei absențe, a ceva existent în afara lumii. Deși transcendența este legată de aspectul gândirii religioase, simbolistii includ în această categorie toate lucrurile și fenomenele care ies din zona noastră perceptuală și care dobândesc un înțeles prin caracterul lor durabil și axiologic. Simbolismul propunea un univers estetic, cultural, aparte de realitatea istorică și socială, marcat de ideile umaniste ale modernismului. Credința în valorile individuale, în eternitatea artistică îndepărtată de realitatea circumstanțială, a adus în atenția simbolistilor misterul universului uman interior și stările limită ale inconștientului, sub influențele lui Freud și Bergson. Izvoarele romantice ale simbolismului se regăsesc în formele estetice ce stau sub incidența simbolului, a mitului, a alegoriei (Franz Stuck - *Sărutul Sfinților*).

Transcrierea stărilor sufletești dramatice se opune, în viziunea simbolistă, raționalităților și construcțiilor logice. Acest procedeu dă naștere unor scene, în care lumea fantastică și imaginară proliferază în asocieri bizare, ireale, cu surse imagistice fie în stările nevrotice, depresive, fie în extaz și vis. Pentru simbolisti, forma trebuia să fie subordonată conținutului, ideii, configurând o altă realitate.

Atenția acordată conținutului aduce, în planul expresiei plastice și al repertoriului formal, preocupări diverse, situate atât la polul *figurativului idealizat*, riguros academic, cât și la cel al *expresionismului liber*. Între adepții perfecționismului formal să-i amintim pe Puvis de Chavannes, Jean Delville, Arnold Böcklin, Otto Greiner, Magnus Enckell, Hugo Simberg, Alfons Mucha ș.a. Coerența narativă a imaginii, detașarea clară a formelor prin contur, contrastul valoric puternic, creează un impact vizual pregnant și reliefează subiectele cu conotații existențialiste. De factură expresionistă sunt desenele lui Ferdinand Hodler, Bruno Schulz, František Kupka, Edward Munch, James Ensor sau Carlo Carrà. Simbolistii expresioniști pun accentul pe descompunerea formală, pe renunțarea la integritatea formei, subordonând-o unei mișcări interioare, limbajul fiind dictat de fluxul lăuntric. Personajele, ca, de altfel, întreaga atmosferă, sunt dematerializate, prin defor-

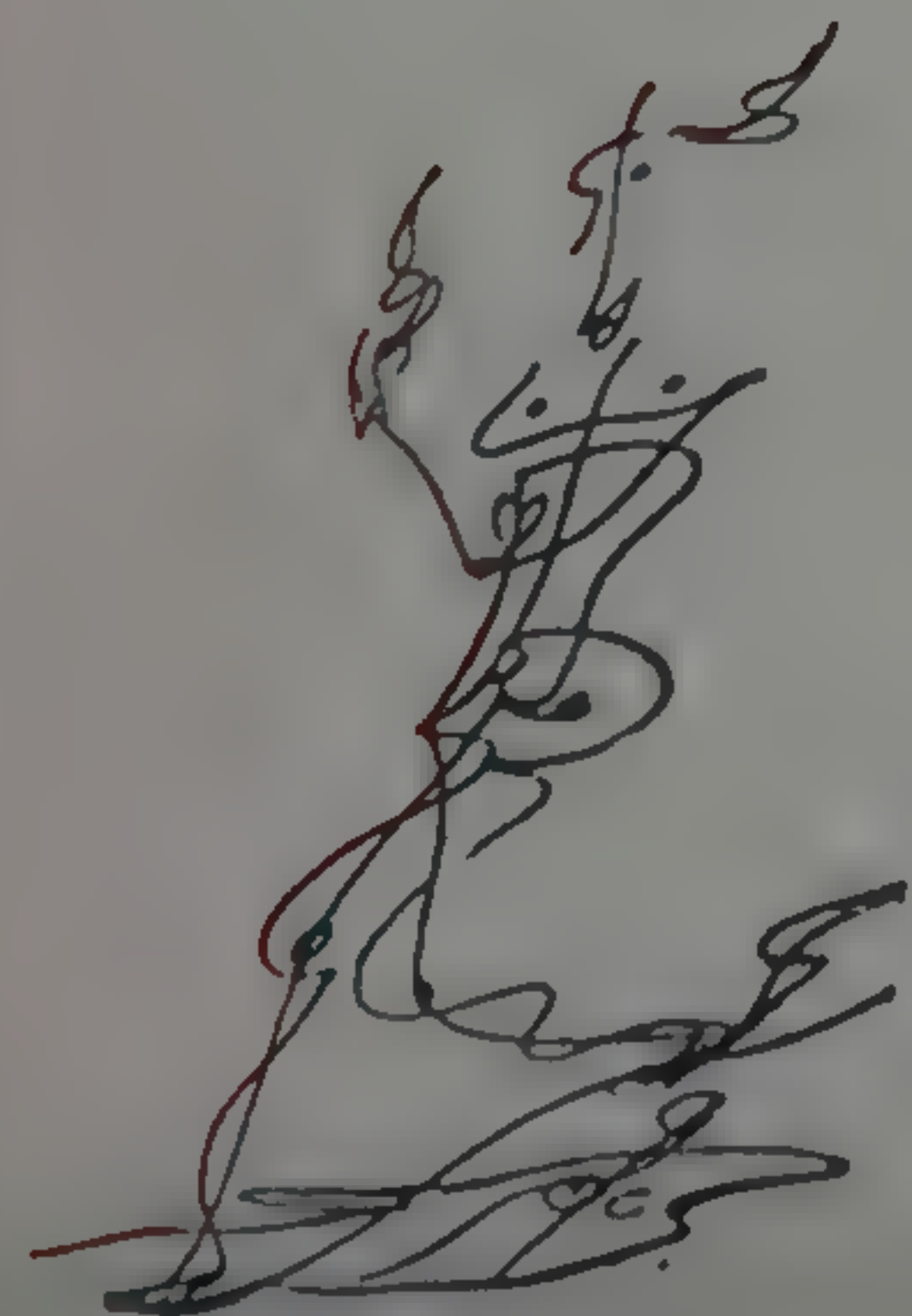


mări ale proporției corpului uman, prin expresivitatea fizionomică sau prin anularea grafică a detaliilor. Alți artiști recurg la soluții stilistice mixte, ca în cazul lui Gustav Klimt, care combină elemente de artă decorativă cu desenul academic și expresionist.

Ca precursor al simbolismului, artistul englez William Blake propune în desenele sale o lume demonică, pe care o creează prin mixarea formelor antropomorfe și zoomorfe, pentru a obține un imaginar bogat și inedit. Tehnica gravurii și desenului pe apă îi permit dezvoltarea detaliilor, imaginea dobândind veridicitate prin descrierea amănunțită a formei. Tot în perimetrul englez îi întâlnim, printre alții, pe Arthur Beardsley, William Holman Hunt, Robert Burns, James McNeil Whistler. Variantele stilistice merg de la desenul sintetic, linear, cu tentă decorativă, de influență Art Nouveau (Beardsley, Burns), la desenul caligrafic (Hunt) sau de atmosferă (Whistler). Astfel, componenta simbolică este prezentă fie la nivelul conținutului, fie la nivelul expresiei, fie în reuniunea celor două planuri. Artă suprarealistă recurge, în bună parte, la soluțiile simboliste și apelează, în elaborarea procesului creator, la aceleași surse: la stările onirice, la stările halucinante, de reverie, delir, la acel automatism mental, evocat de Breton, care dictează alăturarea de obiecte sau personaje într-o aparentă lipsă de sens. Spontaneitatea ideilor și absența principiilor tehnice survin în urma unei mobilități mentale dezinhibate, ce lasă liberă imaginația, într-un flux inspirat. Suprarealiștii nu fac din tehnica de lucru o preocupare aparte, dicteul automat demandând în repetiție gestul creator.

Desenele suprarealiste aduc în planul vizibilului o „realitate tantastrea”, în care componenta realistă este susținută de reprezentarea credibilă a unor forme și spații. Repertoriul tehnic nu diferențiază desenele simbolice suprarealiste de cele realiste, artiștii folosindu-se de mijloacele propriei expresii plastice, cu excepția fumajului, introdus în desen de Wolfgang Paalen, și decalcomania, introdusă de Carlos Dominguez. Fumajul constă în lăsarea unor urme de către o bilă de cerneală pe o hârtie, sticlă, pânză. Efectul de umbră astfel obținut alocă desenele suprarealiste. Decalcomania este procedeul prin care se așază o pată de cerneală pe o suprafață de apă pe o suprafață de hârtie, care, prin îndoire, determină o înălțare a unei texturi aleatorii obținute prin presare.

Aparte sunt, însă, viziunea suprarealistă și virtualitatea unor spații și de realitatea empirică. Dacă, pentru realiștii secolului al XIX-lea, problema este cea a reprezentării realității, pentru suprarealiștii secolului XX problema este cea a recreării unei realități, a trăirii ei subiective și, mai ales, a recreării acestor spații. Deși extrem de tactile, imaginile suprarealiste nu sunt de tip înalt. Folosindu-se de procedeele de reprezentare a volumetricii, materializate în lucrări mai elaborate, sau de notația instantanee a ideilor, suprarealiștii creează imagini cu alură concretă, posibilă. Paradoxul și stupefacția unei lumi atemporale, într-un univers imaginar, posibil, unde spațiul este liber de la rațiuni perspective renascentiste, iar figurile evadează în coor-



André Masson - Desen (1927)

viața fizionomică sau prin anularea gra-
stice mixte, ca în cazul lui Gustav Klimt.
enul academic și expresionist.

ez William Blake propune în desenele
mixarea formelor antropomorfe și zo-
onedit. Tehnica gravurii și desenul în
dobândind veridicitate prin descrie-
ez îi întâlnim, printre alții, pe Aubrey
James McNeil Whistler. Variațiile sti-
decorativă, de influență Art Nouveau
au de atmosferă (Whistler). Astfel,
continutului, fie la nivelul expresiei,
istă recurge, în bună parte, la solu-
i creator, la aceleași surse: la stările
cel automatism mental, evidențiat
personaje într-o aparentă lipsă de
hnice survin în urma unei mobili-
ntr-un flux inspirat. Suprarealiștii
ul automat dirijând fără opreliști

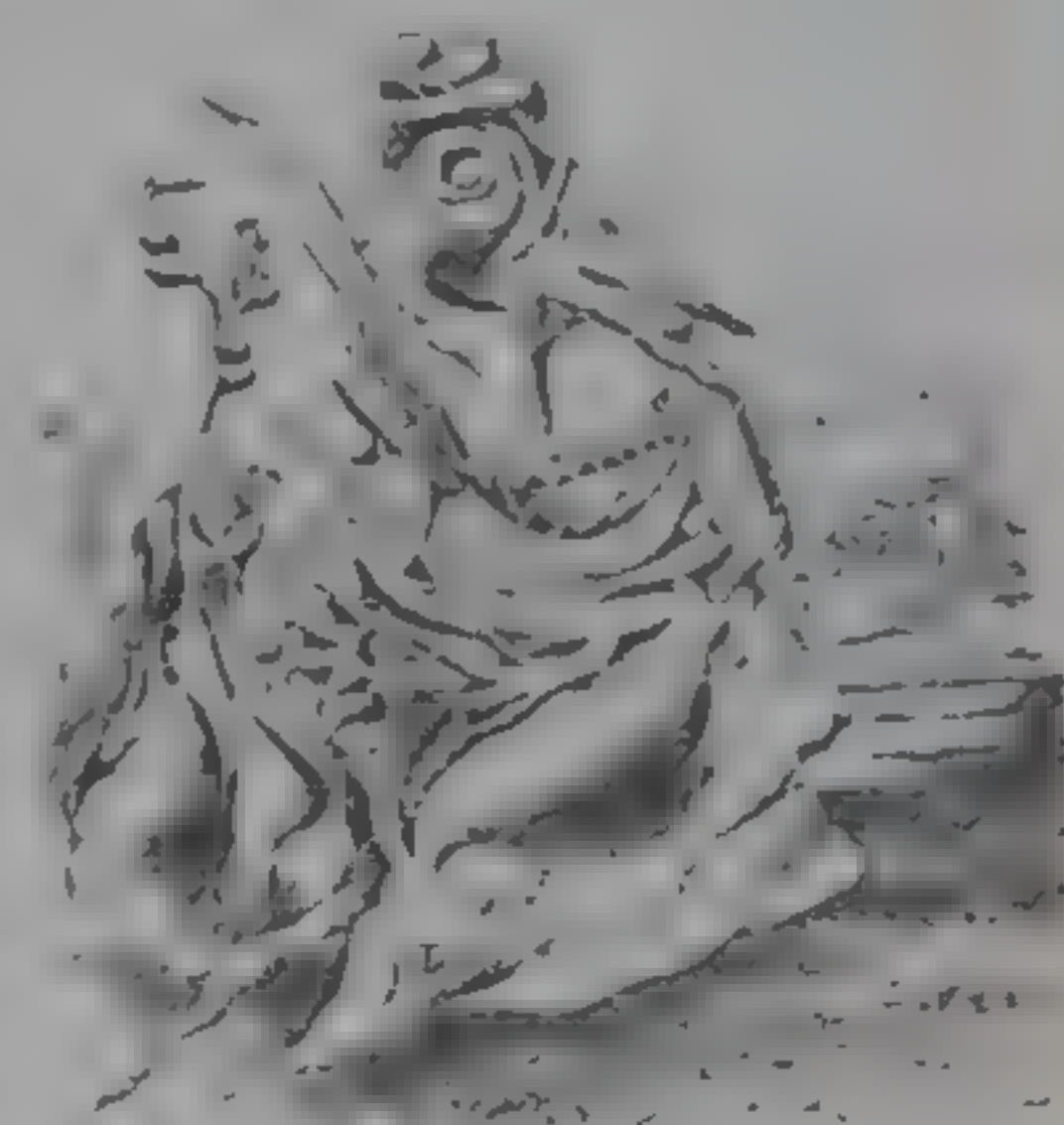
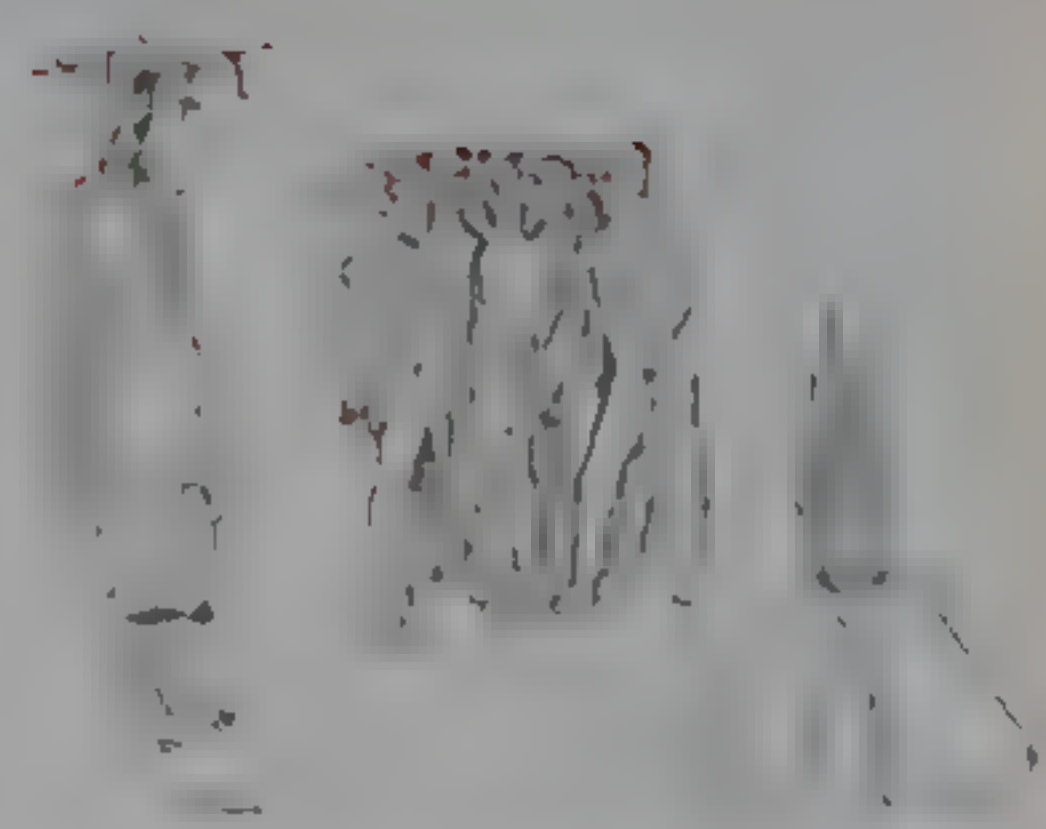
realitate fantastică", în care com-
libilă a unor forme fabulatorii.
suprrealiste de tehnica uzuală,
tice, cu excepția a două inovații:
lcomania, întrebuințată de Os-
cătore o flacăra pe un suport de
că desenului o vibrație difuză.
e cerneală, tuș sau culoare de
înă o imprimare în oglindă a

a unei lumi posibile, dincolo
IX-lea, percepția coincide cu
te cea a reprezentării „esen-
acesteia în opera de artă”⁸⁸.
tip imitativ sau academic.
materialității și spațiului,
lor, suprarealiștii configu-
oarea însoțesc spectacolul
de spațiul se eschivează de
n coordonatele subiective

spațiu-timp. Tentați de libertatea jocului de imagina, o serie de artiști s-au alăturat
mişcării. Între ei: Giorgio De Chirico, Max Ernst, André Masson, Wolfgang Paalen,
Man Ray, Yves Tanguy, Victor Brauner, Marc Chagal, René Magritte, Juan Miró, Sal-
vador Dalí. André Masson schițează în tuș figurine reprezentate într-un joc al liniei
sinuoase. Victor Brauner își învâluie un grup de personaje în mister, într-o atmosferă
tensionată, imprimându-le atitudini înspăimântate și opunându-le un personaj ireal
(Desen, 1930). Kurt Seligmann creează forme compozite, din fragmente aparținând
diferite regnuri. Materialitatea atipică a formelor zoomorfe și antropomorfe, cărora
li se asociază structurile vegetale, conferă imaginii un aspect echivoc, formele imbră-
când veșmintele materiale ale altor conținuturi decât cele obișnuite. Man Ray, călător
prin lumea visului, desenează un repertoriu morfologic mai apropiat de realitatea im-
ediată. Caracterul deconectant al imaginilor, ce au ca sursă de inspirație visul, arată că
acesta este atât o tehnică de incursiune în subconștient, cât și un tărâm sumar explorat
în curentele anterioare (Kurt Seligmann - *Vis în noaptea de 20 ianuarie 1937*).

Un alt aspect al desenului simbolic rezidă în utilizarea semnelor grafice. Dacă, în
cazul simbolurilor ce provin din zona științelor exacte, putem vorbi de semne conven-
ționale, în cazul semnelor grafice, remarcăm caracterul puternic individualizat, criptic,
al acestora, producerea lor fiind simultană actului de creație. Reținem aici că semnul
grafic (fie el convențional sau personalizat) este un element purtător de sens, un echi-
valent optic, ce substituie un alt lucru. Spre deosebire de simbolul figurativ, semnul
grafic este o prezență abstractă, comportând diferite grade de înrudire cu elementul
substituit. Semnul grafic este alcătuit, de regulă, din elemente lineare și/sau valorice,
ce sintetizează fie o trăsătură obiectivă a unei forme reale, fie o reacție subiectivă în
fața acesteia. Decriptarea mesajului transmis în acest mod presupune cunoașterea sis-
temului de codificare propus de artist. Artiștii, care își aleg ca modalitate de exprimare
limbajul desenului, recurg, adesea, la semnele grafice, al căror potențial expresiv-su-
biectiv le conferă mobilitate, atât în aria de reprezentare figurală, cât și în cea abstractă,
și, totodată, le dă posibilitatea racordării stărilor afective la cele raționale. Frecvența
folosirii semnelor și a simbolurilor în arta secolului XX are drept mobil renunțarea ar-
tiștilor la ansamblurile perceptuale tradiționale, în dorința evocării universului lăun-
tric. Comparația, la care se recurge, adesea, când se face referire la limbajul simbolic al
semnelor, este cea cu limbajul verbal. Dacă, în sistemul articulat de comunicare, avem
de-a face cu o constantă morfologică și sintactică, în construcția inteligibilă a frazei, în
limbajul plastic semnele sunt inventate și/sau readaptate la situații contextuale, ce se
ivesc cu fiecare operă în parte⁸⁹.

Desenul simbolic, reprezentat prin semnul grafic, va fi promovat cu precădere de
expresionismul abstract, curent pe care îl vom analiza în cele ce urmează și în care își
găsește unul dintre mijloacele de expresie desenul de reacție subiectivă.



4.3 Desenul de reacție subiectivă

Am analizat, până acum, două tipuri ale desenului de reprezentare: desenul conceptual și desenul simbolic. Am văzut diferitele grade de înrudire cu natura, pe care le comportă atitudinile artistice, și ponderea pe care percepția anterioară actului creației o are în elaborarea operei bazate pe reprezentare.

Numim acum *desen de reacție subiectivă* acea modalitate grafică de exprimare a unei viziuni spiritualizate asupra lumii, ce se realizează printr-un proces spontan de exteriorizare artistică, în care reprezentarea are rol determinant în configurarea imaginii.

Comparat cu desenul conceptual, desenul de reacție subiectivă absolvă imaginea de latura intelectualizată a investigației artistice, aspect logic care, adesea, se obiectivează, în sinteză geometrică, și răspunde aspirațiilor spirituale, printr-un suflu creativ lăuntric, lipsit de constrângere. Mai precis, accederea spre planul superior al înțelegerii lucrurilor și transformarea lui în imagine se fac printr-un act de eliberare a unor necesități estetice interioare, constituite pe o bază intuitivă sau ca urmare a unui proces parțial controlat mental. Desenul de reacție subiectivă evocă un repertoriu de elemente nonfigurative, ce apar ca un răspuns al artistului, în încercarea de a și materializa, vizual, în unități plastice echivalente, impulsurile și sentimentele. În registrul desenului, acestea devin semne și simboluri proprii fiecărui artist, inițiate și vehiculate de gestul nemijlocit al expresiei grafice. Renunțarea la obiect urmărește degajarea elementelor formale de constrângerile factorilor de similitudine cu subiectul și punerea în deplină libertate a vocabularului vizual.



Karl Schmidt-Rottluff - Peisaj la răscruce

Identificăm în demersul nostru două căi formale compatibile, de exprimare prin desen a vibrației subiective, dar diferite din perspectiva așezării acestora în imagine. Prima este un act mnemonic, ce apelează la formele transfigurate ale realității. A doua dă ascultare exclusiv ritmurilor interioare, care dictează întruparea unei lipsite de obiect. Subiectivismul relatării conținutului este caracteristic primei căi, artistul urmărind în desen o traducere, în plan vizual, a celor mai puternice motiuni. Reacția subiectivă facilitează exprimarea directă, necodificată, unde, în loc de semne, se menționează ca simboluri figurative sau semne informale, se află în raport cu conținutul, mai curând decât într-un raport de înlocuire. Semnele și simbolurile devin astfel elemente ale unui limbaj personalizat, abstract sau obiectual, care permite o opțiune pentru un anumit tip de imagine.

Aceste caracteristici apar în tendințele expresioniste ale artei secolului XX și ne vom referi, în continuare, la două direcții ale desenului expresionist: expresionismul figurativ și expresionismul abstract. Recunoscut a fi o consecință a lungului istoriei, expresionismul se instituie, ca un curent, în arta europeană la începutul veacului trecut, după expoziția deschisă la Berlin, în 1892, de către pictorul Edward Munch, personalitate ce influențează mișcarea expresionistă. Către începutul

90 În 1905, se înființează la Dresda gruparea „Die Brücke”, avându-i ca reprezentanți pe Kirchner, Bleyl, Schmitt-Rottluff, Erich și, temporar, pe Matisse și Heckel, iar în 1911, la München, ia ființă grupul „Der Blaue Reiter”, cu Kandisky și Marc. Cf. Constantin Prut, *Dicționar de artă modernă*, Editura Albatros, București, 1982, pag. 141-144.

ale desenului de reprezentare: desenul con-
terite grade de înrudire cu natura, pe care le
pe care percepția anterioară actului creației
entare.

aceea modalitate grafică de exprimare a unei
lizează printr-un proces spontan de exteri-
ol determinant în configurarea imaginii.

l de reacție subiectivă absolvă imaginea de
ce, aspect logic care, adesea, se obiectivea-
rațiilor spirituale, printr-un suflu creativ
cederea spre planul superior al înțelegerii
fac printr-un act de eliberare a unor ne-
ază intuitivă sau ca urmare a unui proces
ubiectivă evocă un repertoriu de elemen-
istului, în încercarea de a-și materializa,
urile și sentimentele. În registrul dese-
ii fiecărui artist, inițiate și vehiculate de
area la obiect urmărește degajarea ele-
de similitudine cu subiectul și punerea

nale compatibile, de exprimare prin de-
ectiva așezării acesteia în imagine. Pri-
le transfigurate ale realității. Cea de-a
care dictează întruparea, în forma lip-
ului este caracteristic ambelor situații,
n vizual, a celor mai profunde emoții.
, necodificată, unde elementele grafi-
informale, se află într-o co-relație cu
locuire. Semnele și simbolurile devin
ract sau obiectual – în funcție de op-

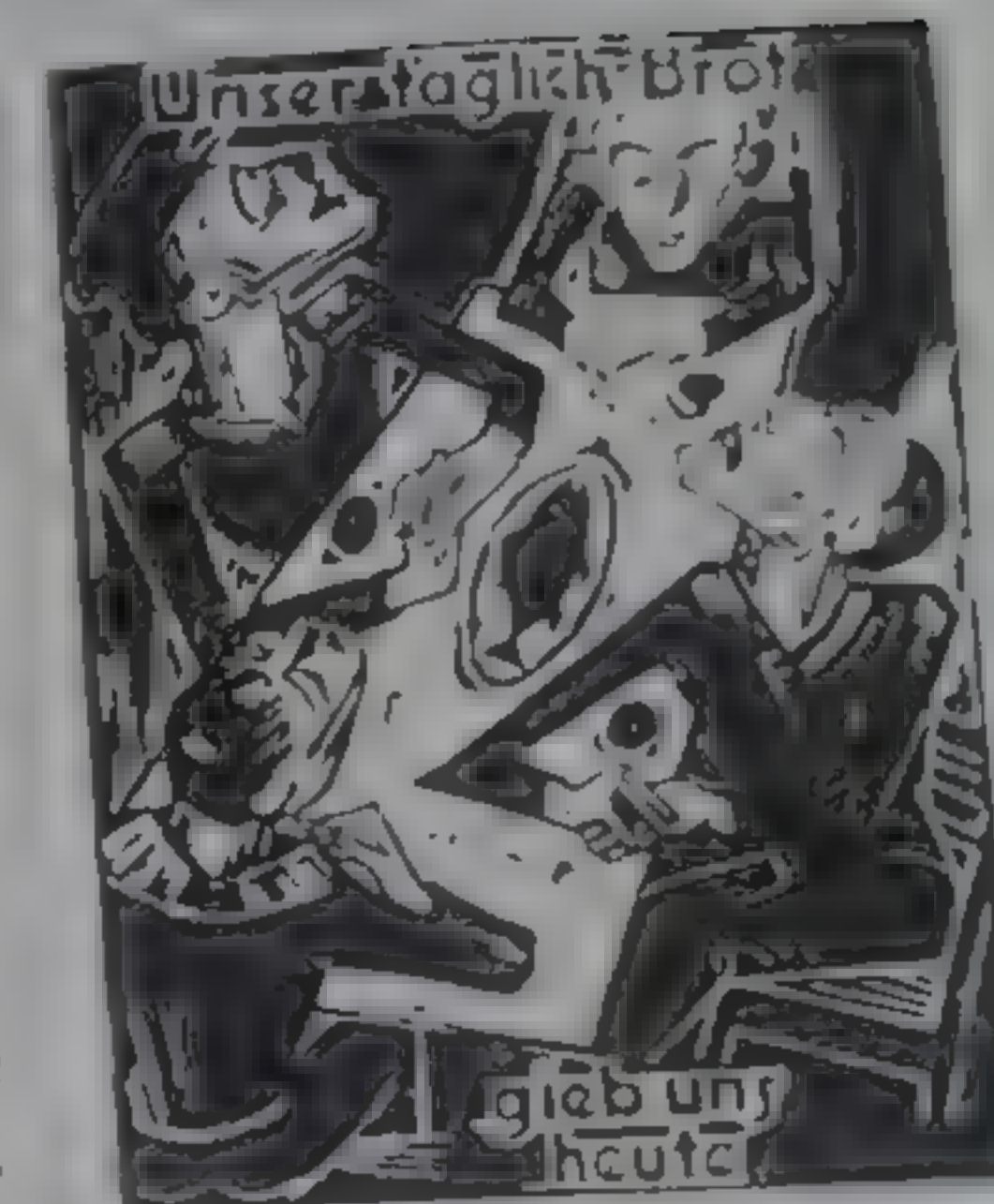
oniste ale artei secolului al XX-lea și
desenului expresionist, analoage ca
a sau omiterea figurației: expresio-
noscut a fi o constantă a artei de-a
curent, în arta europeană, la înce-
rlin, în 1892, de către norvegianul
rea expresionistă⁹⁰. Celebra sa lito-

grafie *Strigătul* va constitui punctul de referință al curentului. Trecerea din planul im-
presiei în cel al expresiei universului interior are, la Munch, ecouri dramatice. Lucrarea
amintită relevă frământarea artistului, prin împânzirea suprafeței cu o textură lineară
compartimentată în registre diagonale, tensionate de vibrația elementelor. Contrastul
între alb și negru accentuează starea de neliniște, descrisă și de atitudinea personajului
din prim-plan.

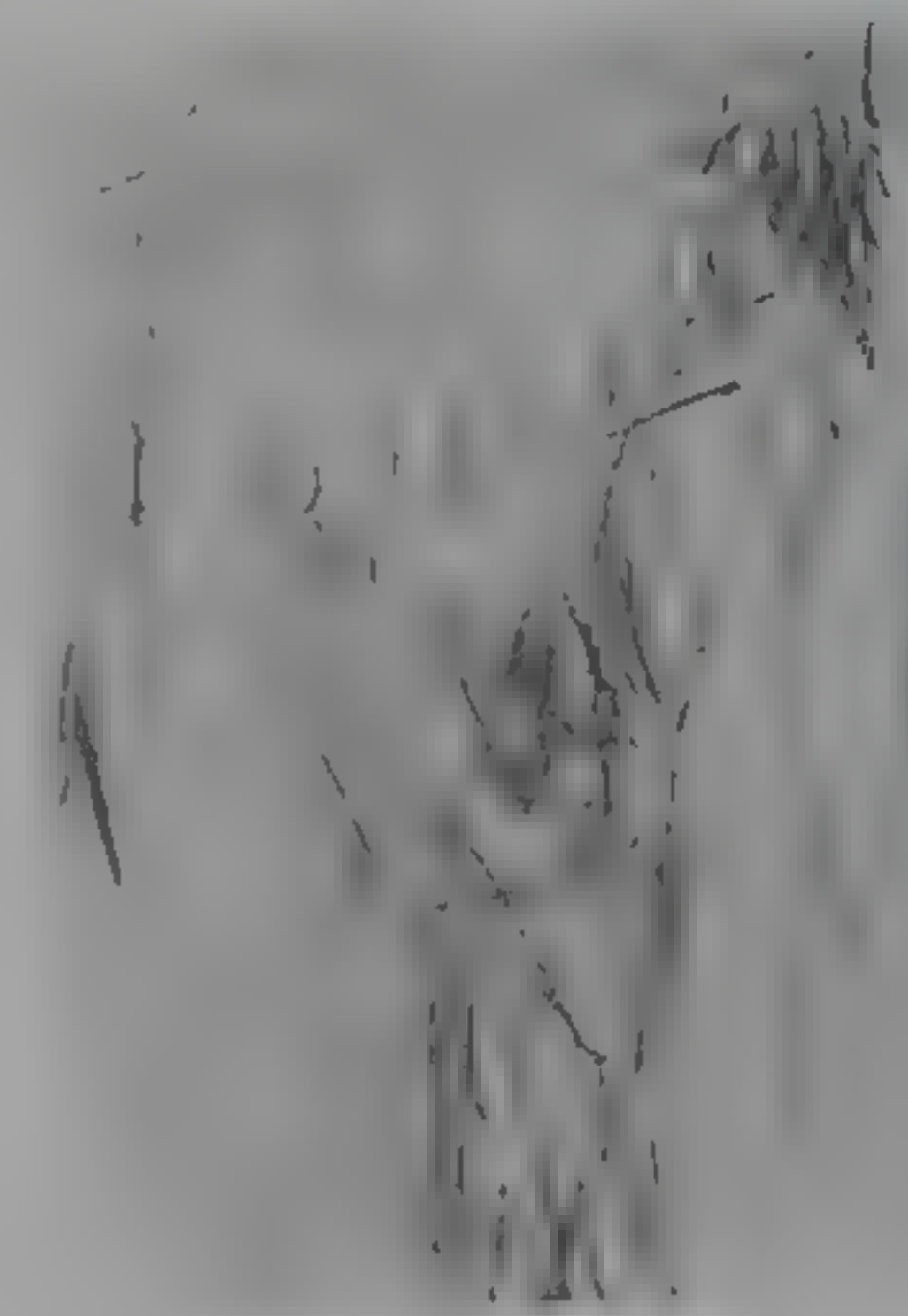
Expresionismului figurativ european îi va urma cel informal, inițiat de Kandinsky
în 1910, iar după 1940, expresionismul abstract american, promovat de artiștii așa
numitei „Școli din New York”.

În 1902, artiștii Bleyl și Kirchner s-au cunoscut la Dresda și, împreună cu Heckel și,
mai apoi, cu Schmidt-Rotluff, au înființat grupul „Die Brücke”. Ei și-au propus studiul
după natură, desenând și notând laolaltă într-un caiet numit *Odi Profanum* diferite
caractere ale modelelor nud. Ulterior, în grup au mai figurat Amiet, Nolde și Pechstein.
Grupul este reunoscut pentru aplecarea spre tehnicile gravurii, datorată lui Kirchner,
care a introdus tehnica xilogravurii, Schmidt-Rotluff introducând-o pe cea a litografiei.
Din 1906, activitatea grupului s-a materializat prin publicarea unor mape cu lucrări
grafice ale membrilor, imprimate manual⁹¹. Fără a exista un manifest propriu grupului,
Ernst Ludwig Kirchner enunță câteva dintre preocupările acestuia în privința graficii:
„Mobilul graficii este bucuria de a transmite în mecanică partea manuală a persona-
lității autorului. *Die Brücke* cultivă trei tehnici grafice: xilografia, litografia și gravura.
Xilografia valorifică la maximum elementul linear, grație mării sale simplificări. Tă-
ierea plăta a golurilor și utilizarea structurii lemnoase permit bogate gradații de ton.
Litografia redă desenul în modul cel mai direct. Grație tratării cu rășină și folosirii
acizilor de suprafață, echivalează, și ea, cu o tehnică grafică. În gravura pe metal se
preferă lucrul cu vârf uscat. Formarea automată a șanțurilor de mână redă mai intim
personalitatea decât aquaforte. Eleganța semnului este pusă în lumină, cel mai bine,
pe metalul lucios. Imprimarea manuală îngăduie folosirea tuturor acestor trei tehnici
în atelier și încredințează autorului ultimele finisări tehnice.”⁹² Kirchner evaluează po-
tențialul expresiv al tehnicilor amintite în funcție de libertatea gestului pe care fiecare
în parte o permite.

Desenul expresionist abstract îl vom regăsi în opera lui Wassili Kandinsky. El rea-
liza „Prima acuarelă abstractă” în 1910. Căutător al mijloacelor artistice individuale,
Kandinsky afirma, la acea vreme, că scopul acestora este de a reda: „procesul sufletesc
nedefinibil și totuși precis (vibrația)”⁹³. Desenul îi servește lui Kandinsky ca mijloc
primar de obiectivare a trăirilor spirituale. Este abstract, prin renunțarea la descrip-
tivism, și subiectiv, prin conținutul său, rezultat din „necesități interioare”⁹⁴. Expri-
marea „realității” subiective și a universului spiritual devin mobilul demersurilor sale
artistice. Kandinsky pornește să cerceteze realitatea exterioară doar în căutarea unui
instrumentar plastic, menit să transporte ideea în plan vizual. Abordează, în acest
scop, familia semnelor abstract sensibile, ca vehicule ale mesajului, reunite după în-



Max Pechstein. *Unser täglich Brot*



Ludwig Kirchner

tenții exclusiv plastice. Ghidat de logica tabloului, considerat a fi un obiect în sine, el propune chiar înlocuirea denumirii de artă abstractă cu cea de artă „reală”⁹⁵, argumentând că tabloul reprezintă o entitate individuală, de sine stătătoare, ce se alătură lumii exterioare. Înainte de 1910, Kandinsky a promovat pictura prin excelentă, în sensul tratării preponderent cromatice a subiectului, care păstra încă referiri directe la natură. Ulterior, cele două componente – desenul și culoarea – încep să se definească printr-o juxtapunere bine diferențiată în lucrările sale. Comuniunea dintre ele se realizează prin punerea în acord a „necesității interioare” cu elementele exterioare, ce aparțin lumii materiale.

După îndelungi explorări teoretice și practice, Kandinsky separă arta de natura, ajungând la concluzia că „scopurile (și astfel mijloacele) naturii și ale artei sunt, în esență, organice și, prin legea universală, diferite una de cealaltă și tot atât de mărețe și de puternice”⁹⁶, considerație ce-i facilitează și justifică abordarea nonfigurativului. În admirația pentru natură, Kandinsky aduce, în lucrările sale abstracte, aceeași forță primară, eruptivă, ce captează energiile universale și le convertește în energii sensibile. Sunt puse în contrast și dezvoltate plastic punctul și linia, pe de-o parte, culoarea și suprafața, pe de altă parte, cu atenție la traducerea în limbaj vizual a suflului spiritual. Demarcarea clară ce are loc între mijloacele de expresie grafică și cele picturale ne îndreptățește să considerăm că seria *Improvizărilor* și a *Compozițiilor*, ce-i urmează *Primer acvarele abstracte*, însumează forme de expresie liberă ale desenului.

Pictura se stratifică pe două niveluri, în majoritatea lucrărilor, stratul profund fiind asigurat de culoare, iar cel superficial de desen. Spațiul compozițional se fragmentează, dar distincția dintre grafic și pictural nu produce o ruptură în cadrul tabloului, ci creează o atmosferă misterioasă, unificatoare. Abordarea abstractului este, la Kandinsky, mai curând o alunecare firească, dinspre figurativ spre dizolvarea formelor recunoscibile, decât o renunțare brutală, dictată de premise morfologice. Kandinsky găsește motivul exterior ca fiind inadecvat și constrictiv exprimării zonelor crepusculare ale sinelui, ceea ce îl conduce spre eliminarea oricărei trimiteri conștiente către natură.

Obiectul, ca mesager vizual, este considerat restrictiv pentru anvergura diferențiere a conținutului subiectiv. Cu toate acestea, regăsim în lucrările sale intuitive la elemente ale peisajului, sub aspectul unor reziduuri premortuare, care, prin folosirea unităților plastice lineare. Percepțiile anterioare se desprind de actul reprezentării, „o anumită stare a naturii”⁹⁷, ce dublează trăirea și a fi prezentă în formă, natura se simte în conținutul imaginii și conferă calitate organică semnelor grafice abstracte, de factură spirituală. Relația dintre linie și culoare poate fi exprimată prin raportul dual dintre rațiune și afect, unde expresia directă a sensibilității, în vreme ce componenta mentală este exprimată prin intermediul liniei. Deși Kandinsky propune un act creativ lipsit de cenzură, vizând un anumit automatism al folosirii limbajului plastic, construcțiile relevă un exercițiu preliminar al configurării spațiului plastic, ghidat de o necesitate



Wassily Kandinsky - *Linii negre*

95 Wassily Kandinsky, *Pictura abstractă*, 1935. Cit. în *Monografia Kandinsky*, studiu introductiv de Dan Grigorescu, Editura Meridian, București, 1979, pag. 20.

96 Wassily Kandinsky, în op. cit., pag. 176.

97 Wassily Kandinsky, în op. cit., pag. 186.

tabloului, considerat a fi un obiect în sine, artă abstractă cu cea de artă „reală”⁹³, argu- individuală, de sine stătătoare, ce se alătură sky a promovat pictura prin excelență, în obiectului, care păstra încă referiri directe la esenul și culoarea – încep să se definească rările sale. Comuniunea dintre ele se re- interioare” cu elementele exterioare, ce

ctice, Kandinsky separă arta de natură, mijloacele) naturii și ale artei sunt, în ite una de cealaltă și tot atât de mărețe și justifică abordarea nonfigurativului. În lucrările sale abstracte, aceeași forță ale și le convertește în energii sensibi- nctul și linia, pe de-o parte, culoarea și rea în limbaj vizual a suflului spiritual. xpresie grafică și cele picturale ne în- și a *Compozițiilor*, ce-i urmează *Primei* liberă ale desenului.

atea lucrărilor, stratul profund fiind ațiul compozițional se fragmentează, o ruptură în cadrul tabloului, ci cre- area abstractului este, la Kandinsky, spre dizolvarea formelor recognos- se morfologice. Kandinsky găsește xprimării zonelor crepusculare ale imiteri conștiente către natură.

riktiv pentru anvergura și fina di- a, regăsim în lucrările sale aluzii or reziduuri premorfe, cu precă- teile anterioare sedimentează, în e dublează trăirea estetică. Fără l imagini și conferă, astfel, acea ra spirituală. Relația între desen e rațiune și afect, culoarea fiind ta mentală este exprimată prin ativ lipsit de cenzura mentală, astic, construcțiile sale grafice plastic, ghidat de o forță vitală

puternică. Semnele, ca echivalențe grafice ale stărilor de spirit, apar și se dezvoltă în lucrări, pe măsura evoluției actului creației, ceea ce conferă fiecărui semn calitatea uni- cității și a irepetabilității. Kandinsky își creează propriile însemne, acoperind o plajă cuprinsă între maxima libertate a gestului și puritatea geometrică.

În lucrarea *Linii negre*, conglomerările punctiforme și lineare creează aspectul unei perspective plonjate. Șiruri de linii se alătură sau se întretaie, pe trasee aleatorii, flui- de. Suprafețele, mobile cromatic, sunt fixate cu ajutorul unor texturi grafice, rezultate din hașuri neregulate, ce formează nuclee compoziționale multiple. Comunicarea între elemente se face prin indici direcționali și forme deschise, libere, nedelimitate prin contur. Caracterul organic al compomentelor vizuale asigură agregarea acestor stări premorfe, exprimate prin linie și punct, ce par atrase de forțe provenite din interiorul zonelor texturate. Există un magnetism al acestor „forme fără formă”, generat de o coordonare intuitivă a elementelor de limbaj, ce leagă întreaga compoziție⁹⁴.

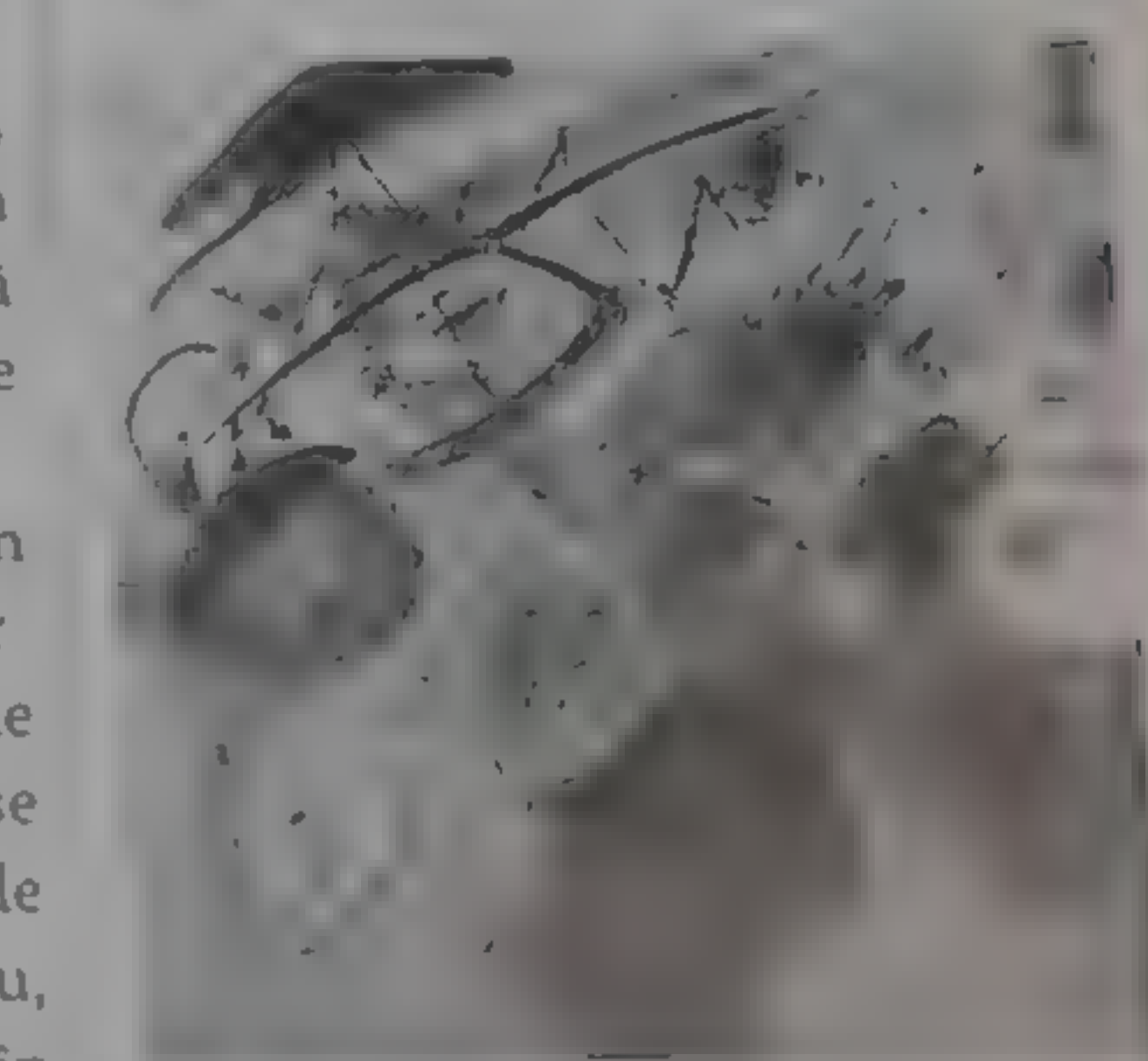
Trama compozițională nu constituie o prezență vizuală, așa cum o relevă cubiștii, dar ea există în stratul cel mai profund al imaginii, ca structură vitală, interioară ace- teia. „[...] merită să fie numit *bine desenat* acel desen căruia nu îi putem aduce nici o schimbare, fără să-i distrugem viața interioară [...]”, afirmă Kandinsky. Preocuparea pentru configurațiile grafice dinamice, dar stabile din punct de vedere plastic, se regă- sește într-o altă lucrare, intitulată *Simplu*. Și aici, ponderea vizuală este asigurată de linearitate. Culoarea transparentă constituie punctele terminus ale liniilor de forță, linii care sunt, în același timp, semne și vectori animatori ai suprafeței. Referitor la limbajul operei kandinskiene, Hofmann sesizează că artistul „lichefiază și haotizează limbajul său de semne și aşază, în locul a ceea ce este categoric, plasma specială care tinde spre articulare, ce se produce ca proces infinit și polivalent de efervescență”⁹⁵.

Dacă, în cele două lucrări amintite, Kandinsky eliberează vocabularul plastic și, în mod particular, pe cel grafic nu numai de încărcătura obiectului, ci și de cea a unei for- me închegate, în *Litografie*, *Linie transversală* sau *Compoziție VIII*, el alătură liniei forme geometrice și imprimă o anumită rigoare compozițiilor. În aceste lucrări, culoarea se subordonează desenului, prezent în configurații conturate, închise sau deschise, de expresie geometrică. Energiile unui univers haotic, dematerializat și contradictoriu, ale stării de plutire, întâlnite în desenul liber, sunt înlocuite de o sinteză a formei, în care desenul preia funcțiile structurale. Kandinsky se lasă condus de aceleași necesități interioare, care generează forma, pentru că: „Scopul – spune el – rămâne în interior și conduce mâna”¹⁰⁰. Kandinsky reacționează, aşadar, prin desen la propriile impulsuri constructiv - plastice.

Un alt exemplu îl constituie demersul expresioniștilor americani. Expresionismul abstract practicat de ei are o dublă geneză, artiștii realizând o sinteză între cubism și suprarealism. Așa cum menționează William Fleming, desenele și schemele cubiste au deserved orientarea spre planeitate a picturii, prin tipul de structură abordat – caroi- ajul. Această structură a caroiajului „a insuflat newyorkezilor un înalt respect pentru



Wassily Kandinsky *Simplu*



Wassily Kandinsky *Linie transversală*

la: limitele câmpului vizual, definit prin dimensionalitatea¹⁰⁰. Suprerealismul a t de cel al anecdotei și narației picturale reprezentare instinctuală, fantastică și e sunt abstrase din realitate, prin pro- ntană conduce, într-o primă instanță, ce aleatorii, ce sunt, mai apoi, dirijate

intr-un interviu, reprezentantul pic sa pare un câmp aflat sub incidența că el își stabilește câteva coordonate schițe preliminare, artistul afirmă: ză și desenul; adică într-un mod di- ne, și nici scheme de culori pe care Apropierea lui Pollock de desen nu in metode similare. El folosește în ărtie, bățul și pensula, înmuiate în dinamice. Stropirea, pe alocuri, a liniilor, în arabescuri. Deși numită cifrabilă, cu o caligrafie abstractă. ovizație de moment, de un dicteu eaua pe trasee circulare, ceea ce âncime, adiacente bidimensiona- expresivă prin grafismul gestual respectiv pata le stabilesc în ra- ric, lucrările sale sunt susținute n care structurarea suprafeței se o cromatică diferențiată, în care

n, ce întregistrează o dinamică ării ritmului interior. Semnele u se priviri sau retrăgându-se, presiunea exercitată de artist umea obiectuală la nivelul su- unei nebuloase ce se „deșiră”, a formă (Shamani, 1972).

SEMNUL GRAFIC ȘI TEORIA LIMBAJELOR Capitolul III

Suntem tentați și (pre)dispuși să atribuim diferite sensuri existenței, realității concrete sau celei virtuale, căutând să rostuiim lucrurile, să ne facem înțeles, să înțelegem, la rândul nostru, mersul Lumii. Impregnăm cu semnificații acțiunile și meditațiile noastre, învățând să ne exprimăm, dintru început, prin *sunete*, prin *gesturi*, prin *imagini*. Enunțăm clar ori metaforic idei și sentimente, ne exprimăm în raport cu spațiul și timpul ființării noastre. *Comunicăm* ținând cont de convențiile vremurilor în care trăim, fiind nevoiți să acceptăm, în parte, un *sistem de reguli*. Învățăm să înlanțuim sunete într-o anumită ordine, spre a le conferi un *sens*, să gesticulăm pentru a fi mai expliciți, să construim imagini pentru a releva straturile cele mai profunde ale sinelui nostru. Limbajul artei ne îngăduie să transformăm experiența umană în *semne* și *simboluri* vizuale și să instituim o formă aparte de comunicare, cu atât mai importantă astăzi, cu cât sfera esteticului se îndreaptă, tot mai mult, către sensul comunicării și lasă la o parte conotațiile calofile. Este acceptată ideea că modificarea categoriilor estetice de frumos, sublim, pitoresc, urât, grotesc etc. atrage după sine răsturnarea valorilor și chiar modificarea conceptului de artă. Angajate în procesul comunicării, formele de artă dobândesc astăzi aspecte noi, atipice. Semne ce aparțin unor domenii diferite alcătuiesc limbaje caleidoscopice, interpretabile prin împrumutarea vocabulelor de interferență, nespecifice. Așa încât, putem observa că, mai cu seamă în domeniul graficii, mesajele sunt transmise atât prin intermediul imaginii, cât și al verbului.

Vom încerca, în cele ce urmează, să vedem în ce măsură arta face uz de convenții existente, le abroga și/sau propune în loc modalități noi de comunicare, cum acestea se stabilesc între diferitele tipuri de limbaje și sub ce formă se legitimează semnele grafice în raport cu alte categorii de semne. Subînțelegem, în contextul prezentului studiu, prin semne grafice totalitatea acelor semne obținute prin procedeele și tehnicile ce servesc desenului și artelor grafice în accepțiune lărgită.

Știința a semnelor, semiotica, își propune, ca ipoteză de lucru, printre altele, și abordarea proceselor culturale prin prisma *comunicării*. Cultura, în ansamblul ei, devine scena unor multiple interferări, întemeiate pe recunoașterea unui *sistem de semnificare* dincolo de prezența concretă a fenomenelor socio-culturale. O teorie semiotică include studiul diferitelor limbaje, studiul evoluției codurilor, utilizarea semnelor ca mijloace de comunicare, analiza tipologiei semnelor, analiza diferitelor sisteme de comunicare

etc. În timp, domeniul semioticii și a extins aria de cercetare, de la universul verbal la cel non-verbal, favorizând apariția unor subdomenii, ca zoosemiotica, paralingvistica, semiotica medicală, a limbajelor formalizante, a sistemelor muzicale sau, în ceea ce ne privește, a segmentului comunicării vizuale.

În vorbirea curentă, termenii *limbaj* și *semn* sunt frecvent întrebuințați, astfel încât conotațiile cu care sunt înzestrați și îndepărtează, adesea, de semnificația lor reală. Din perspectiva potențialului său semantic, limbajul constituie obiectul *teoriei limbajelor*, respectiv al studiilor semiotice. Conceptul de limbaj a fost acreditat în domeniul lingvistic, axat pe studiul limbajului articulat, ca principal mijloc de comunicare interumană. Acest fapt a declanșat o serie de dezbateri privind validarea folosirii termenului și în domenii extralingvistice, care includ comunicarea estetică și, implicit, pe cea artistică. Într-un prim stadiu al discuțiilor referitoare la legitimarea utilizării conceptului, Corrado Maltese precizează că termenul *expresie* a fost preferat celui de limbaj, ca fiind mai potrivit pentru a acoperi orice fel de fenomen al comunicării.¹

*Dicționarul explicativ al limbii române*² definește limbajul ca fiind „un sistem de comunicare alcătuit din sunete articulate, specific oamenilor, prin care aceștia își exprimă gândurile, sentimentele și dorințele”. O definiție mai complexă ne-o dă *Dicționarul de filozofie*³, unde limbaj reprezintă „denumirea oricărui sistem natural sau artificial și convențional de semnale, semne sau simboluri care mijlocește fixarea, prelucrarea și comunicarea informațiilor despre lumea externă, precum și exprimarea stărilor psihice; [...]” Prima definiție accentuează funcția comunicațională a limbajului, mediată exclusiv de sistemul de semnalizare verbal. Cea de a doua extinde aria comunicării asupra tuturor sistemelor de semnalizare și sugerează rolul cognitiv al limbajului, ca mediator, dar și ca mediu al experienței umane. Ca urmare, putem afirma că limbajul este o facultate expresivă de comunicare, un mijloc de cunoaștere prin dobândirea informațiilor despre noi și lumea înconjurătoare, constituit într-un proces psiho-social și mediat de un sistem de semne, semnale sau simboluri, semnul intrând în alcătuirea limbajului ca unitate constitutivă.

Dacă limbajul verbal este alcătuit din sunete articulate, capabile să exprime concepte și stări sufletești și „să distingă raporturi, în funcție de conținut și de diferențe în timp și spațiu”⁴, atunci, înlocuind „emisii de sunete” cu cea a producerii „de semne figurate, legate între ele”⁵, obținem, prin analogie, o definiție ce se sustine și în planul artei. Rezultă, astfel, o posibilă definire a limbajului plastic-vizual ca fiind un sistem de comunicare cu ajutorul semnelor figurate, între care se stabilesc relații specifice, capabile de exprimarea prin imagini a ideilor și sentimentelor și de transmiterea unui mesaj. Limbajul „plastico-grafic” se află într-un raport de similitudine față de cel lingvistic, termenul de limbaj putând fi acceptat în sfera artei, în forma expresivă de comunicare, ce se realizează cu ajutorul semnelor.

Limbajul vizual este considerat unul dintre modurile de exprimare plastic-bolice. Conform cercetărilor lingvistice și paralingvistice, el a evoluat din

urbane, cineretic, care cuprindea toate manifestările ce au favorizat polarizarea condus la formarea limbajului vizual. Experiența umană a putut fi conservată și transmisă prin semnele grafice. Herbert Spencer a fost primul care a utilizat termenul de Motricitatea expresivă pentru a descrie ritmurile, prin dans, cântec și la baza expresiilor umane, dacă nu trăiește în condiții materializate în opere de artă. Motricitatea expresivă este o formă de comunicare, precum și evoluția sa. Motricitatea expresivă este o formă de comunicare, precum și evoluția sa. Motricitatea expresivă este o formă de comunicare, precum și evoluția sa.

În opinia unor autori, termenul de „limbaj vizual” este prea restrictiv, pentru că descrie doar o parte din comunicarea vizuală. În opinia altor autori, termenul de „limbaj vizual” este prea restrictiv, pentru că descrie doar o parte din comunicarea vizuală.

În opinia altor autori, termenul de „limbaj vizual” este prea restrictiv, pentru că descrie doar o parte din comunicarea vizuală.

În opinia altor autori, termenul de „limbaj vizual” este prea restrictiv, pentru că descrie doar o parte din comunicarea vizuală.

În opinia altor autori, termenul de „limbaj vizual” este prea restrictiv, pentru că descrie doar o parte din comunicarea vizuală.

În opinia altor autori, termenul de „limbaj vizual” este prea restrictiv, pentru că descrie doar o parte din comunicarea vizuală.

În opinia altor autori, termenul de „limbaj vizual” este prea restrictiv, pentru că descrie doar o parte din comunicarea vizuală.

În opinia altor autori, termenul de „limbaj vizual” este prea restrictiv, pentru că descrie doar o parte din comunicarea vizuală.

În opinia altor autori, termenul de „limbaj vizual” este prea restrictiv, pentru că descrie doar o parte din comunicarea vizuală.

În opinia altor autori, termenul de „limbaj vizual” este prea restrictiv, pentru că descrie doar o parte din comunicarea vizuală.

În opinia altor autori, termenul de „limbaj vizual” este prea restrictiv, pentru că descrie doar o parte din comunicarea vizuală.

În opinia altor autori, termenul de „limbaj vizual” este prea restrictiv, pentru că descrie doar o parte din comunicarea vizuală.

În opinia altor autori, termenul de „limbaj vizual” este prea restrictiv, pentru că descrie doar o parte din comunicarea vizuală.

¹ Corrado Maltese, *Il linguaggio artistico*, Editura Meridiane, București, 1976, pag. 14.

² DEX, *Limba română*, Editura DEX, București, 1976, pag. 500.

³ DEX, *Limba română*, Editura DEX, București, 1976, pag. 400.

⁴ Corrado Maltese, *op. cit.*, pag. 20.

⁵ Corrado Maltese, *op. cit.*, pag. 20.

de cercetare, de la universul verbal –
bal, favorizând apariția unor sub-do-
medicală, a limbajelor formalizante,
segmentului comunicării vizuale.
at frecvent întrebuințați, astfel încât
desea, de semnificația lor reală. Din
constituie obiectul teoriei limbajelor,
ai a fost acreditat în domeniul ling-
tipal mijloc de comunicare interu-
trind validarea folosirii termenului:
rea estetică și, implicit, pe cea ar-
la legitimarea utilizării concep-
a fost preferat celui de limbaj, ca
en al comunicării.

limbajul ca fiind „un sistem de comu-
lor, prin care aceștia își ex-
complexă ne-o dă *Dictionarul de*
i sistem natural sau artificial și
mijlocește fixarea, prelucrarea și
cum și exprimarea stărilor psi-
cațională a limbajului, mediată
doua extinde aria comunicării
rolul cognitiv al limbajului, ca
mare, putem afirma că limbajul
stere prin dobândirea și transmi-
tuit într-un proces psiho-social
nului intrând în alcătuirea limba-

ate, capabile să exprime con-
ie de convenții implicite, di-
nete” cu cea a producerii „de
o definiție ce se susține și în
ui plastic-vizual ca fiind: un
se stabilesc raporturi plastice
imentelor și de transmiterea
de similitudine față de cel
artei, în sens metaforic, ca
semnelor vizuale.

exprimare a gândirii sim-
a evoluat dintr-un proces

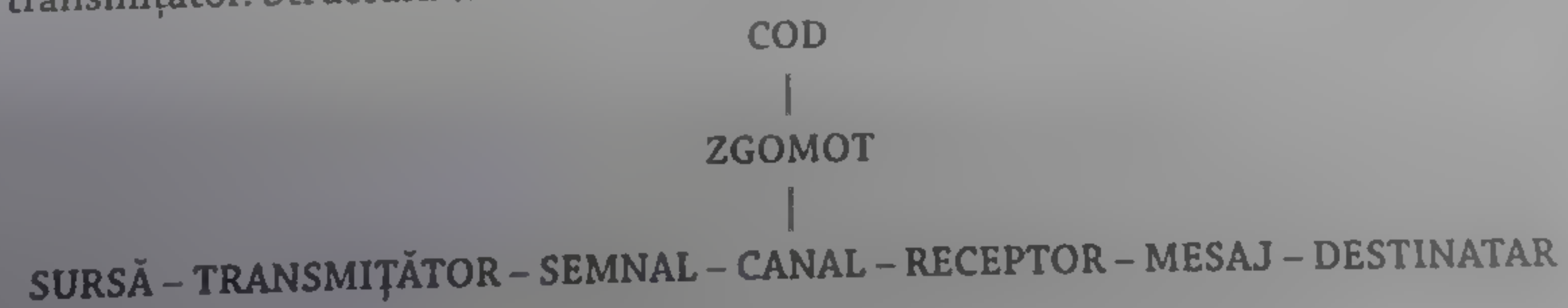
arhaic, sincretic, care cuprindea manifestări umane ale gestului și ale sunetului deopo-
trivă, manifestări ce au favorizat polarizarea a două categorii de limbaj. Pe de-o parte,
au condus la formarea limbajului articulat, verbal, iar pe de altă parte, la cel prin care
experiența umană a putut fi conservată prin semne materializate fizic, între primele
situându-se semnele grafice. Herbert Read consideră, de asemenea, că desenul s-a dez-
voltat din acel comportament motric cu o dublă determinare: expresivă și descriptivă”.
Motricitatea expresivă – gestul coordonat stă atât la baza exprimării simbolice prin
ritualuri, prin dans, cât și la baza exprimării prin simboluri grafice. Căci ce altceva sunt
gesturile umane, dacă nu trasee fără urmă, desenate în aer, iar desenele – activități
motrice materializate în urme lăsate pe un suport. Funcția de conservare și fixare a
sunetelor, precum și evoluția scrierii au dus la apariția mai multor tipuri de scriere:
pictografică, ideografică, hieroglică, fonetică etc., apariția alfabetului fonetic despăr-
țind sensul de sunet și traducându-l într-un cod vizual.

În opinia unor semioticieni, limbajul verbal este considerat „sistemul modelator pri-
mar”⁷, pentru că deservește o plajă largă de fenomene și gânduri exprimabile. Dar el
nu acoperă în întregime posibilitățile de exprimare umană, cum sunt, de pildă, gestu-
rile sau senzațiile vizuale și auditive, care reprezintă forme de expresie non-verbale.

Limbajul grafic, ca parte a limbajului vizual, non-verbal, poate fi înțeles ca o asoci-
ere ce se realizează între elementele fizice specifice domeniului (punctul, linia, pata)
și percepțiile vizuale antrenate în procese de stimul-răspuns. Reunirea elementelor
de limbaj plastic în configurații codate conduce la producerea semnelor grafice. Din
perspectiva comunicării, discursul vizual nu poate fi echivalat și tradus în totalitate în
limbajul verbal, deoarece elementele plastice și percepțiile sunt doar parțial suscepti-
bile de transcriere.

După gradul de traductibilitate a formelor de expresie artistică într-un alt tip de
limbaj, Umberto Eco împarte artele în două categorii: arte autografice – care nu sunt
susceptibile de transcriere, dobândind un caracter profund original – și arte alografice
– care sunt transcriptibile și interpretabile. În cadrul graficii, ambele manifestări ar-
tistice sunt prezente: prima se identifică în desenele cu statut de unicat, care prezintă
atributele originalității; cea de-a doua, în desenele și imaginile multiplicare prin tehni-
cile gravurii manuale sau prin tehnicile tiparului industrial.

Revenind la comunicare, în sensul cel mai larg, se consideră că procesul are loc prin
trecerea unui semnal de la o sursă, printr-un canal, la un destinatar, cu ajutorul unui
transmițător. Structura elementară a comunicării este:

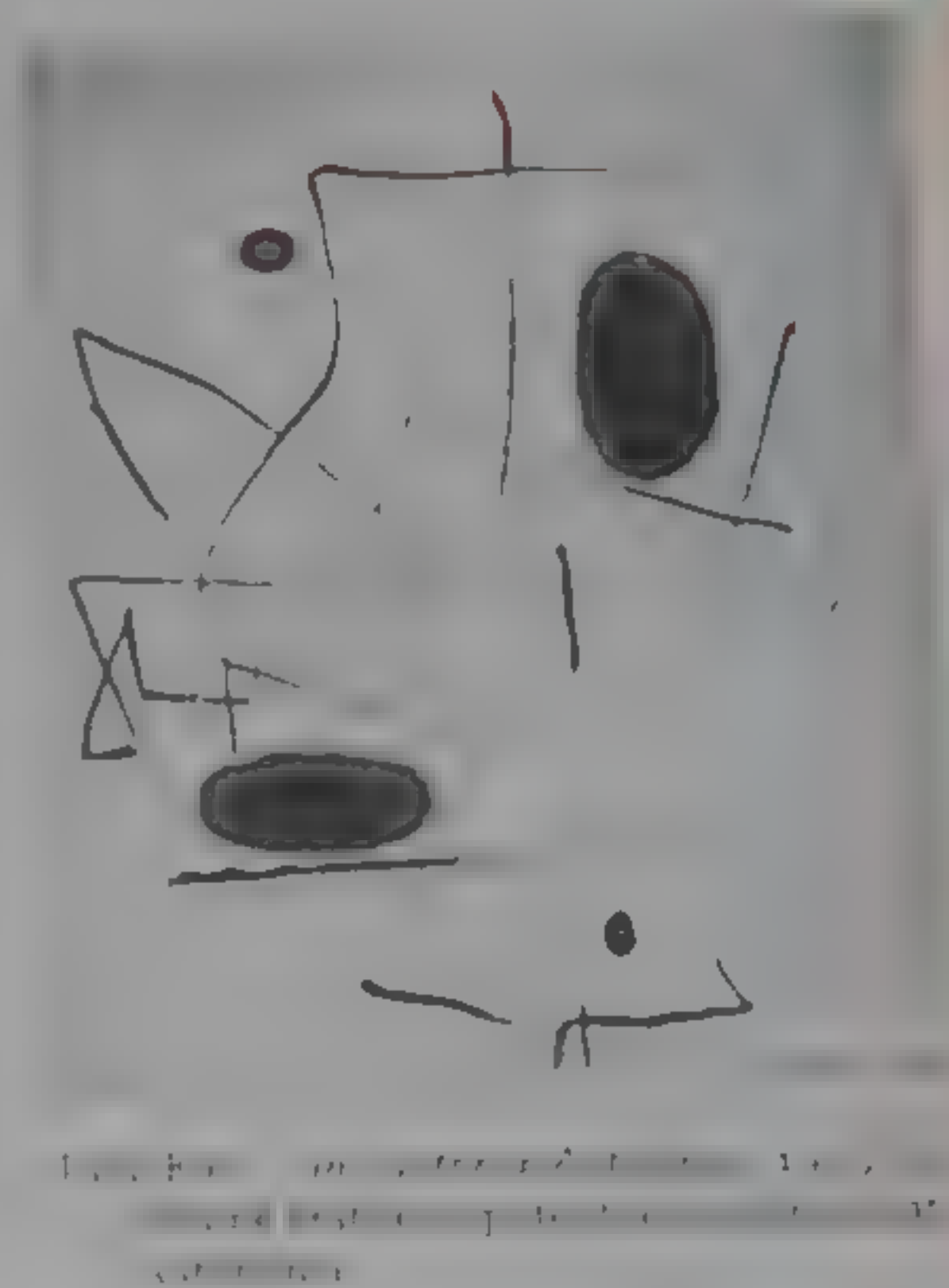


formele reprezentate. Informațiile estetice se adresează percepției, iar informațiile semantice intelectului⁹. Mesajul artistic presupune o microstructură articulată organic, prin care se stabilesc legături coerente între aspectele senzoriale și cele simbolice ale elementelor constitutive.

În consens cu teoria lui Moles, referitoare la problema transferului mesajului cultural și a retenției cunoștințelor¹⁰, spunem că mesajul artistic constituie un fragment detașabil dintr-un context, alcătuit din „elemente izolare, enunțabile”, adresate unui individ. În procesul comunicării „cantitatea de originalitate” este distribuită printr-un număr de semne, care asigură transmiterea informației unui receptor. Recepția informației este afectată, într-o măsură oarecare, pe de-o parte, de bruiatul mediului ambiant și, pe de altă parte, de un surplus de semne, pe care receptorul nu este capabil să le mai perceapă. Originalitatea se apreciază în funcție de caracterul imprevizibil al semnelor purtătoare de mesaj, pe care se presupune că receptorul le cunoaște și le recunoaște. Ceea ce poate fi prevăzut de către un receptor, în momentul percepției semnelor sau chiar înaintea decodificării unui mesaj, poartă numele de *redundanță* și reprezintă, în accepțiunea lui Moles, „profundimea relativă a numărului de semne în raport cu idealul teoretic”¹¹. În privința mesajului vizual, cantitatea semnelor vehiculate depășește adesea necesarul util transmiterii informației semantice, aspectul sub care se prezintă mesajul reprezentând informația estetică a imaginii. Sunt artiști care fac adeseori uz de redundanță, în intenția de a-și tăinui propria personalitate și de a o releva în mod simbolic, și artiști al căror scop principal este cel de a crea forme originale, pornite din impulsuri temperamentale etalate.

Există o diferență sesizabilă între receptarea semnelor grafice, care alcătuiesc repertoriul imaginilor de reprezentare, și receptarea celor ce configurează o operă abstractă. De asemenea, între semnele constitutive ale operelor abstracte. În primul caz, semnele grafice fundamentale – punctul și linia – sunt purtătoare de mesaj numai în contextul unui întreg, înțeles ca un conglomerat plastic vizual (Durer). Semnele dețin un potențial minim de semnificare, ca elemente autonome, dar care se amplifică în relațiile configurative. Ele nu au aici statutul de semnificant, ci sunt mai curând medium-uri de transfer vizual în alcătuirea semnificantului, reprezentat de obiectul figurat. În cazul desenelor abstracte, ceea ce contează în enunțarea mesajului sunt tocmai semnele grafice distincte, individualizate (Klee). Ele constituie semne cu putere de semnificare prin ele însele. Dacă, în desenul descriptiv, elementele grafice au un caracter reflexiv, al redării proprietăților lucrurilor pe care le reprezintă, în desenele non-obiectuale *semnele grafice sunt autoreflexive*¹², ele reținând atenția prin propriile lor calități sau, cum spunea Mondrian: „sunt raporturi care se exprimă în mod autonom”¹³. La un rezultat similar ajunge și Ch. Morris, când evaluează opera de artă drept „un semn parțial a altceva”, care denotă, în primul rând, valoarea, autosemnificându-se¹⁴.

Referitor la limbajul artei abstracte a începutului de secol XX, un studiu interesant propune Victor Ieronim Stoichiță¹⁵. Trecând în revistă câteva lucrări psiholingvistice,



autorul compară limbajul abstract cu afazia și face o paralelă între tendințele abstractoniste inițiate de Mondrian și Kandinsky. Creația lui Mondrian este înscrisă în afazia de similaritate, iar cea a lui Kandinsky în cea de contiguitate. Analiza are la bază *Cursul de lingvistică generală* al lui Ferdinand de Saussure, care stabilește două raporturi ale unităților lingvistice: 1) raportul sintagmatic și 2) raportul asociativ.

În alcătuirea mesajului vizual, raportul sintagmatic presupune o confruntare directă între elemente, o relație ce impune prezența tuturor unităților constitutive. Acestea realizează o „contextură”, în care părțile au anumite grade de înrudire (întrețin relații de contiguitate) și stabilesc între ele legături de valență, analoage funcțiilor sintactice. Unitățile vizuale se justifică în combinațiile plastice, pe care le realizează în compoziție, în condițiile păstrării unei autonomii relative, subordonate întregului. Corespondențele ce se creează în interiorul imaginii sunt de natură fizică, spațială. Neo-plasticismul lui Mondrian se înscrie pe linia sintagmatică și tinde spre o maximă decodificare.

Raportul asociativ vizează un exercițiu mental, pe care artistul îl propune receptorului. Elementele plastico-grafice sunt selectate pe baza similarității cu segmente vizuale existente sau imaginate. Elementele la care se face referință nu sunt prezente în câmpul compozițional, asocierea fiind un act desfășurat la nivelul reprezentării. Mesajul plastic este transmis cu ajutorul racordărilor mentale, care stabilesc legături asociative abstracte între semne configurative și denotatele lor. Opera lui Kandinsky se înscrie, din această perspectivă, pe „axa asociativă” și aspiră la o maximă codificare. Renunțarea la obiect are drept consecință „reducerea semanticității imaginii”, progresivă la Mondrian, bruscă la Kandinsky. „Abstracționismul, afirmă Stoichiță, vizându-l pe cel din urmă, apare ca un fruct al distrugerii limbajului pictural tradițional și al travaliului asupra elementelor lingvistice rămase pulverizate, în vederea descoperirii unor noi și mărite posibilități de exprimare.”¹⁶ Aceste posibilități le întrevede Kandinsky într-un curs de la Bauhaus¹⁷, în care propune:

„1. Să se stabilească un vocabular ordonat al tuturor cuvintelor, astăzi pulverizate și denaturate;

2. Să fundamenteze o gramatică a regulilor de construcție.

Elementele plastice vor fi recunoscute și definite, asemeni cuvintelor din limbă”.

Perceperea semnelor grafice, ca de altfel a mai tuturor semnelor plastice, parcurgerea în etape a imaginii, astfel că receptorul ajunge, practic, la forma de ansamblu din elemente descoperite succesiv, elemente ce vor fi memorate și stocate în memoria recentă și actualizate în momentul configurării semantice a mesajului vizual. Facem din nou apel la creația lui Mondrian și reactualizăm termenii. În faza reprezentatională a desenului analitic din lucrarea *Arbore* (1911), liniile loacele lineare configurează forma recognoscibilă a unui copac. Ritmul este marcat de marchează traseele principale ale corolei. Linia descrie încrângătura copacului, prin tersectări și suprapuneri, fiind supusă ansamblului obiectual. Imaginea, ca

¹⁶ Victor Ieronim Stoichiță, *op. cit.*, pag. 160.

¹⁷ Cf. Victor Ieronim Stoichiță, *op. cit.*, pag. 261.

afazia și face o paralelă între tendințele abstrac-
tismului lui Mondrian este înscrisă în afazia
de contiguitate. Analiza are la bază *Cursul*
de Saussure, care stabilește două raporturi ale
semnului: 1) raportul asociativ.

Analiza sintagmatic presupune o confruntare direc-
tă a tuturor unităților constitutive. Acestea
au anumite grade de înrudire (întrețin relații
de valență, analoage funcțiilor sintactice,
plastice, pe care le realizează în compoziție,
subordonate întregului. Coresponden-
te de natură fizică, spațială. Neo-plasticismul
și tinde spre o maximă decodificare.

Pe lângă acestea, pe care artistul îl propune receptoru-
lui pe baza similarității cu segmente vizuale
care face referință nu sunt prezente în câmpul
vizual, măsurat la nivelul reprezentării. Mesajul
plastic, care stabilesc legături asociative
dintre ele. Opera lui Kandinsky se înscrie,
aspiră la o maximă codificare. Renun-
țând la "semanticitățile imaginii", progresivă la
sfârșit, afirmă Stolchiță, vizându-l pe cel
al picturii tradiționale și al travaliului
plastic, în vederea descoperirii unor noi și
originalități. Kandinsky într-un

al tuturor cuvintelor, astăzi pul

construcție

de, asemenea cuvintelor dintr-o

al tuturor semnelor plastice, necesită
să ajungă, practic, să reconstituie
elemente ce vor fi arhivate tem-
porar în configurări semantice a mesajului
și reactualizăm tema copacului.
Tratarea *Arbore* (1910-1911), mij-
locul copacului. Ritmul compozițional
într-o compoziție a copacului, prin in-
termediu al imaginii, ca tot unitar,

reprezintă semnul iconic al unui copac, iar linia este doar un factor mediator. Evoluând
spre zona abstractă, limbajul vizual devine mai prezent în lucrare, mai independent
de elementul figurat (*Arbore albastru*, 1910). Punctul și linia sunt la mijlocul distanței
dintre prezentare și autoprezentare. Deși individualizate, ele nu se sustrag obiectului
și conlucrează la reprezentarea lui. Analiza vizuală a desenului perceptiv sintetic, în
care este reprezentat un copac stilizat linear – *Măr înflorit*, de pildă –, aduce, la prima
lectură a imaginii, elementele grafice constitutive. Ritmul crengilor abstractizate de
cupează suprafața-suport și o fragmentează cu o liniatură curbă. Privitorul percepe
acest spectacol înaintea reconstituirii imaginii copacului. El identifică unitățile lineare,
rostuite de-o parte și de alta a unui ax, a cărui semnificație o descoperă în momentul
reunirii segmentelor într-o configurație coerentă vizual, căreia îi atribuie semnifica-
ția copacului. Semnele grafice sunt simple, iar identificarea lor nu ridică probleme. În
schimb, plasarea lor într-o structură generală inteligibilă poate contraria un privitor
neavizat, incapabil să asocieze formele plastice cu elementele din natură care au con-
stituit punctele de plecare în generarea lor. Recunoașterea motivului este, în acest caz,
parte a mesajului și a conținutului obiectual.

Să ne gândim acum la o lucrare în care artistul folosește, alături de alte elemente
grafice, literele. Să presupunem că scrisul este inteligibil și are un conținut semantic.
Contextul elementelor plastice în care sunt puse cuvintele formează o structură com-
pozițională complexă. Cele două sisteme de semnalizare interferează și compun un
mesaj vizual amalgamat din punct de vedere al tipului de semne care îl vehiculează.
Receptorul se află în fața unei duble codificări: una convențională, realizată prin grafia
mesajului scris, cealaltă originală, realizată de algoritmul plastic al semnelor grafice
complementare. Cantitatea de informație parvenită prin canalul scris poate satisfa-
ce gradul de curiozitate al celui interesat în receptarea mesajului, deoarece răspunde
gradului său de așteptări. Componenta plastică poate fi abandonată, ca prezentând
un grad prea mare de originalitate, și, ca urmare, receptorul se simte depășit de me-
saj. Conținutul este perceput trunchiat, semnele grafice complementare necesitând
un prag suplimentar de cunoaștere. Dacă receptorul este unul avizat, el se interesează
de ambele sisteme de semnalizare, mesajul vizual este receptat ca ansamblu unitar,
reconstituit, și nu ca fragment.

Semnele grafice, altele decât literele, conțin un alt tip de informație, intranscrip-
tibilă în limbaj verbal, fie el prezent și în formă scrisă. Cu toate acestea, utilizarea
termenului de semn este, poate, cea mai pertinentă, când vorbim de semnele grafice,
deoarece actul și tehnica generării lor au același filon cu echivalentul vizual al limbii
vorbite – scrisul: „Scrisul și imaginea, spune Klee, adică a scrie și a reprezenta, sunt
una la origine”.

Dar ce este un semn? Plecând de la teoriile lui Saussure și Peirce, Eco definește sem-
nul ca fiind „orice lucru care poate fi considerat un substitut semnificativ pentru altce-
va”. De la Saussure, el reține ideea că semnul reprezintă relația dintre semnificant

ea, prin acel „altceva” denumit de
bilaterală semnificat-semnificant
institute arbitrar, fapt ce condu
are”, care îndeplinește o funcție
ificatul) nu este condiționată de
momentul substituirii.

ne, dacă există premisele confi
icării. La rândul său, codul poate
elemente independente, reunite
e semnificare, recunoscut și a
fie drept premisă a comunicării,
a loc indiferent de destinatar,
ependent de actul/potențialul
nici rezultă existența abstractă
onom”²¹, și concretizarea con-
esajului nu este posibilă decât
interpreta.

donate: conținutul și expre-
n care elementul vehiculant
vehiculat, iar semnificatul,
lant. Eco clasifică raportul
în prima categorie fac par
propriul lor tip de expresie,
ulație, cartografice, mate
ul de expresie coincide cu
în absența unei reguli.
, modelul de producere a

omunicare;
sajului;
ante, descifrabile

egere.

l, prima etapă este de
timuli ușor de recep
problematizează ac-
cestrind semnalul cu
transformă în semn.

Mesajul purtat de semn este asigurat de conținutul informațional, care se relevă une
ori ambiguu, ceea ce îl face autoreflexiv²¹.

În grafică, expresia semnică este dată de asocierea elementelor de limbaj, în special
a punctului și a liniei, în structuri ordonate, simple sau complexe, a căror reprezentare
comportă un grad mai mare sau mai mic de ambiguitate. Aceste grupaje construiesc, în
fapt, imaginea și sunt dictate fie de conținut, fie de rațiuni plastic expresive, fie de am
bele coordonate. Ele alcătuiesc compoziția și stabilesc relațiile dintre parte (elemente
figurate) și întreg (compoziție), precum și relațiile părților între ele. Ca modalitate de
exprimare, artistul este pus în situația de a alege între utilizarea unui cod definit prin
reguli de reprezentare, alcătuit dintr-un limbaj de semne cunoscute, și modificarea
acelor reguli prin definirea simultană, în timpul creației, atât a conținutului, cât și a
formeii expresiei. Artistul propune o nouă relație între conținut și semn, ca expresie
plastică, instituind un nou tip de codificare. Inventarea regulii ține, în fond, de crearea
unor contexte plastice imprevizibile, care formează „blocuri macroscopice”²⁴ de ele
mente articulate, semnificante ca ansamblu, în care segmentarea acestui conglomerat
vizual nu este posibilă decât prin alterarea și/sau compromiterea semnificației. Ima-
ginea, în ansamblul ei, poate fi considerată un semn compus, deoarece ea necesită o
lectură hermeneutică, adică un act de interpretare și înțelegere.

Instituirea unei reguli de lectură a imaginii se bazează pe o corelație între potenția-
lul de semnalizare al stimulilor vizuali (de pildă, intensitatea tonală, cromatică, vibra-
ția suprafeței) și capacitatea de semnificare a unității de expresie, care ghidează atenția
spre conținut. Stimulii se transformă în semnale, în condițiile în care sunt suficient
de puternici, ca intensitate și/sau mărime, pentru a depăși pragurile de redundanță
perceptivă și a reține atenția privitorului. De asemenea, stimulii trebuie să treacă pra-
gurile de prezență și așteptări, fiind citiți ca stimuli actuali, aflați la concurență cu cei
dobândiți anterior de către receptor și cu sistemele vizuale de bruiaj, aferente câmpu-
lui perceptiv. Dacă stimulul trebuie să prezinte un grad ridicat de noutate, pentru a fi
perceput ca semnal, pentru a dobândi semnificație, semnalul trebuie să ofere recepto-
rului un quantum de informație vizuală, care să actualizeze, în parte, semnificații deja
dobândite. În situația în care informația codificată în semne grafice este în totalitate
nouă, se creează premisele indescifrabilității mesajului conținut. Când latura estetică
invalidază latura informațională, există posibilitatea lansării unui mesaj nul, tendin-
ță ce se manifestă destul de frecvent în arta contemporană. Să exemplificăm.

Un desen figurativ, de pildă un portret, realizat în creion pe hârtie, răspunde aș-
teptărilor receptorului, dacă sunt respectate regulile de reprezentare ale perspectivei
lineare, ale redării volumului cu ajutorul luminii și a umbrei, astfel încât hașura să
modeleze continuu forma, să respecte într-o proporție ridicată gradul de asemănare
cu modelul. Cu toate că desenul elimină culoarea, receptorul va identifica conținutul
operei în totalitate, dată fiind forma comună de expresie. Dacă în sistemul de repre-
zentare intervin modificări, cum ar fi o abstractizare geometrică a formeii capului, prin

reducție la cerc, ca, de pildă, în lucrarea *Încă nedecis* de Paul Klee, și o reducere a părții lor anatomice (ochi, nas, gură) la expresiile primare ale punctului și liniei, perceperea conținutului necesită acceptarea convențiilor de reprezentare, prin care punctul este asociat ochiului, linia frântă – nasului, iar cea ondulată – gurii. Dacă accentul echivalării de formă l-ar asociaza o vibrație a suprafeței, printr-o texturare vizibilă, care îngreunează citirea formelor, receptorul este pus în situația de a interpreta datele imaginii în funcție de cantitatea și calitatea elementelor recunoscute.

În primul exemplu, limbajul plastic formează o unitate expresivă omogenă, nediferențiată vizibil sub raportul identității elementelor de limbaj. Acuratețea și claritatea reprezentării, intensitatea contrastului tonal reprezintă stimulii vizuali ai imaginii. Stimulii, asociați și ordonați, în vederea structurării construcției și a determinării proporțiilor în descrierea formei, dobândesc caracter de semn. Configurarea întregului, prin relațiile de spațialitate dintre părți, respectarea unei ordini anume, ca o cerință anatomică, semnaleză prezența unui portret, ceea ce face posibilă înzestrarea imaginii cu valoarea de semn. Reprezentarea devine semnul grafic al portretului la care se face referire, un semn complex, rezultat din omogenitatea texturală a elementelor. În același timp, imaginea, ca formă de organizare plastică, se constituie în semnificantul vizual al persoanei reprezentate, adică al semnificatului. Particularitățile morfologice, expresia plastică a modelului reprezentat, atitudinea asigură convertirea în semn în mesaj. Receptorul poate întrezări personalitatea subiectului, anumite trăsături de caracter sau stări sufletești ce completează informația plastică.

În cel de al doilea exemplu, artistul transcrie rezultatele percepției, datele vizuale vizual comun, într-unul specializat, prin descompunerea imaginii-semn în elemente distincte, de conținut și de expresie. Conținutul obiectual se relevă, astfel, în forma care expresia plastică a unităților de limbaj dobândește alte conotații, în funcție de contextul propriu, astfel încât linia denotă nasul și gura, iar cercul sugerează forma capului. Receptorul identifică portretul nu numai conform percepțiilor sale, ci și pe baza informației pe care le deține despre portret. El recunoaște ceea ce știe despre subiect, ceea ce vede, bazându-se pe elemente optice (stimuli vizuali), ontologice (informații despre subiect) și convenționale (codul de reprezentare). Conținutul este dat de o structură grafică, prin care se stabilesc corespondențele între elementele semnificatului și proprietățile relaționale ale unei „scheme mentale”. Se presupune că receptorul le cunoaște. Cercul este considerat, în funcție de context, echivalent formal al capului, în virtutea unei convenții culturale sau pe baza unei posibile similitudini configurale.

Ruperea continuității structurale și dispunerea ei în fragmente vizual independent de conținutul obiectual, cum ar fi, de pildă, un portret cubist, fac ca „textul” figurat să fie și mai anevolos înțeles. Fragmentarea semnelor reperabile în segmente compoziționale diferite, motivată de necesitatea la creșterea ambiguității conținutului, care este vehiculat prin expresia plastică.

...de Paul Klee, și o reducere a părții
...ale punctului și liniei, perceperea
...de reprezentare, prin care punctul este
...ondulată - gurii. Dacă acestei echivalări
...printr-o texturare vizibilă, care îngreu
...tuația de a interpreta datele imaginii
...recunoscute.

...o unitate expresivă omogenă, nedife
...lor de limbaj. Acuratețea și claritatea
...prezintă stimulii vizuali ai imaginii.
...rii construcției și a determinării pro
...de semnal. Configurarea întregului,
...rea unei ordini anume, ca o cerință
...a ce face posibilă înzestrarea imagi
...nnul grafic al portretului la care se
...nitate texturală a elementelor. În
...ică, se constituie în semnificantul
...tului. Particularitățile morfologi
...nea asigură convertirea imaginii
...atea subiectului, anumite trăsă
...ormația plastică.

...tele percepției, dintr-un limbaj
...rea imaginii-semn în elemente
...ual se relevă, aici, în măsura în
...alte conotații, în afara sensului
...l sugerează forma capului. Re
...iilor sale, ci și potrivit datelor
...tie despre subiect, nu numai
...uali), ontologice (ceea ce cu
...entare). Expresia obiectuală
...espondențe între caracteris
...scheme mentale"²⁵, pe care
...derat, în exemplul dat, un
...rale sau arbitrare, stabilite

...mente, cu un potențial vi
...lă, un portret desenat în
...s interpretabil. Plasarea
...tivate plastic, contribuie
...n expresii atipice ale re-

prezentării spațiului. „Zgomotul” este produs, în această situație, de suprafețele plane, ce definesc imaginea-semn, suprafețe puse în valoare prin aceleași mijloace plastice - punctul și linia - și care, pe de-o parte, anulează convenția reprezentării cu ajutorul perspectivei albertiene, despațializând imaginea, și, pe de altă parte, legiferează un alt tip de reprezentare a bidimensionalității, înlocuind o regulă cu o modalitate inedită la acea vreme. Unitățile de expresie grafică devansează perceptiv conținutul operei, care se relevă într-un timp secund al percepției. Fragmentarea imaginii, prin evidențierea bidimensionalității și a timpilor succesivi de înregistrare vizuală a componentelor obiectuale ale desenului, comunică, într-un terț pas, mesajul discontinuității spațiului și timpului, al relativității lor și al relaționării față de contextul care le-a evidențiat. O dată familiarizat cu această reprezentare, receptorul va recunoaște, în alte imagini similare, însemnele reprezentării cubiste, moment în care ceea ce era definit ca intenție devine semn de recunoaștere consacrat, codificat ca semn al unui stil definit

Un text indescifrabil sau, mai curând, o imitare a scrisului, plasată într-o lucrare, poate fi considerat un mesaj nul, pentru că ea constituie un grafism pur plastic, fără conținut semantic. Recunoaștem în acest exemplu acel „mesaj cu funcție estetică”, pe care Eco îl caracterizează ca fiind structurat într-un mod ambiguu și autoreflexiv, deoarece atrage atenția privitorului doar asupra propriei sale forme. El numește acest tip de mesaj „vid” și consideră că, în absența conținutului informațional, mesajul estetic este inapt de comunicare, pentru că semnele ce îl alcătuiesc semnifică numai propriul semnificant. Maltese contestă această opinie și susține că „negarea” dobândește o semnificație existențială metaforică prin atragerea atenției asupra inutilului, iraționalului sau non-funcționalului

Nici conținutul operei nu este întotdeauna clar stabilit, ci se prezintă adesea ca o „nebuloasă de conținut”.²⁶ Delacroix spunea: „Artistul, pleacă adesea de la o stare sufletească destul de vagă, aceasta cristalizând într-o primă eboșă, sau într-un prim fragment, care cheamă altele; diversele prefigurări ale posibilului se combină și se confruntă (Klee - *Mișcare în atelier*; Klee - *Constrângere*). Această nebuloasă inițială, acest stadiu



Paul Klee - *Mișcare în atelier*



Paul Klee - *Constrângere*

creației înseși. Este un fel de nondiferențiere și ele, schimbătoare și slab definite, ceea ce le. Prin urmare, receptarea mesajului este, o parte, de proprietățile vizuale ale operei-receptive și psiho-cognitive ale receptorului, iară. Proiecțiile mentale ale privitorului de cele ale emițătorului-artist, înzestrând tanța receptorului în finalizarea creației, re, Maltese definește receptorul ca fiind selecționeze dintre stimulii fizici pe cei țător, fie el întâmplător sau intențional, o semnificație și ajungând chiar să-i ci-

a semnelor plastice apare o distincție, obiectul pe care îl înlocuiește. Peirce onul (a), indicele (b) și simbolul (c), ca lat fizic cu propriul obiect", c) „corelat cuprinde toate cele trei categorii de

ct) comportă o nuanțare, în ceea ce Eco apreciază ca fiind iconice acele „mănătoare” celei care ar fi stimulată „celeași proprietăți fizice cu obiectul a actului perceptiv, proiecția fiind „mănător” unui obiect anume, deși, esc această condiție. A reprezenta „ficiilor grafice”, proprietățile cul- c și interpretarea lui țin de alege-simplificat, ce trimite către ceea t de un obiect mai puțin comun, nsemn grafic schematizat, dacă ate. În acest caz, problema este e semnificare. Un desen supra- dență în lumea reală. Imaginea Un copac desenat de un copil liilor, ce l-ar apropia mai mult torită reprezentării într-o for- iconic cuprinde, așadar, atât mple, abstractizate. Eco pune recia o formă desenată drept

„asemănătoare” alteia, în pofida tuturor diferențelor ce apar în transformarea, pe hârtie, a realității obiective în „elemente schematice ale unei convenții perceptive sau conceptuale care a motivat semnul”³³. Din această perspectivă, semnul iconic răspunde unor așteptări, în virtutea unor „convenții grafice”. Desenul constituie „simplificarea selectivă a unui proces mult mai complicat”³⁴, de absorbție a caracteristicilor materiale ale obiectului desemnat, de către proprietățile culturale ce îi sunt atribuite.

Sistemul comunicațional al graficii cuprinde, alături de semnele grafice libere, evocative, motivate exclusiv de rațiuni creative, și categorii de semne aservite comunicării vizuale colective. Pentru a răspunde nevoilor de semnalizare-recepție, aceste categorii comportă grade diferite de convenționalitate și se legitimează prin capacitatea de codificare și prin potențialul informațional pe care îl dețin, clasificându-se în sfera simbolurilor grafice. Reprezentarea simbolică se bazează, în general, pe o convenție, ce trebuie cunoscută pentru a înțelege semnificația. Acest tip de semne, intră, de pildă, în alcătuirea unui limbaj formalizat, în cazul diferitelor științe sau al unor structuri formale în însemnele publice. În cazul semnelor grafice, acreditate ca simboluri în exprimarea vizuală a unor enunțuri, aportul creativ ulterior emiterii lor este nul, semnele fiind desemnate concomitent cu stabilirea convenției. Ne referim aici la simbolurile matematice (+, -, =), la cele chimice ori fizice, în general la cele din domeniile științifice. Aspectul lor poate să varieze cel mult în funcție de caracterele grafice ale familiilor de litere din care provin. Semnele de circulație, cele topografice sau cartografice reprezintă o altă categorie de semne convenționale. Și acestea solicită, din partea privitorului, cunoașterea semnificației lor, asemănarea cu elementele substituite fiind extrem de mică sau inexistentă.

O categorie care lasă mai mult loc creativității o constituie clasa semnelor ce codifică fie o funcție, fie un spațiu utilitar, fie o operație, toate de interes public. Denumite *simboluri grafice*, *pictograme* sau *icoane grafice*, în funcție de destinația pe care o au, ele reduc imaginea pe care o înlocuiesc sau o simbolizează la datele esențiale ale obiectului, astfel încât să permită o comprehensiune totală. În sfera informaticii, icoanele permit accesul operatorului la programele de calculator. Ele conferă o identitate vizuală pentru programe și facilitează utilizarea meniului pe care acestea îl pun la dispoziție, printr-un grad înalt de inteligibilitate vizuală.

Același statut îl au și însemnele prezente în diferite spații cu destinație publică: săli de așteptare, gări, aeroporturi, restaurante, spitale etc. Pictogramele sintetizează un tip de concept-matrice, pe care receptorul îl are despre imaginea reprezentată. El este avizat în privința existenței unor astfel de semne, identificarea lor ținând de un grad de redundanță, pe care acestea îl dețin, atenuată, în parte, de potențialul signalectic al modului în care au fost concepute grafic. Pictogramele sau icoanele grafice sunt un exemplu de traductibilitate a unor noțiuni verbale în limbaj nonverbal, care asigură universalitate demersului comunicațional. Se regăsesc în familia pictogramelor atât indicii (corelați fizic cu propriul obiect), în semnele grafice „indicatoare” de direcție, loc

33 Umberto Eco

34 Umberto Eco, op.

etc., cât și simbolurile (corelate prin convenție cu propriul obiect), în cele care reprezintă variante grafice ale diferitelor obiecte sau personaje.

O altă categorie a semnelor grafice, cu o simbolistică aparte, o alcătuiește heraldica. Aici desenele au semnificații distincte, care fac, în cazul blazoanelor, referință la rangul nobiliar, la însemne ale puterii familiilor dominante, sau, în cazul stemelor, la însemne ale diferitelor state sau orașe. Toate elementele unui semn heraldic au conotații simbolice, de la figurile reprezentate, la cromatica ce le însoțește.

Semnul heraldic este simbolic prin excelență și prezintă acea corelare arbitrară cu propriul obiect, de care vorbește Peirce.

Spre deosebire de alte semne (sonore, gestuale), semnul grafic, ca semn particular, între semnele plastice, se materializează fizic cu ajutorul mijloacelor și al tehnicilor de producere specifice. Impactul vizual este condiționat de aspectul fizic al semnalului grafic, care se diferențiază, în funcție de materialul ales, de tehnica și de caracteristicile temperamentale ale graficianului. Utilizând semnele fundamentale: punctul și linia, graficianul obține o infinitate de combinații, de expresii variate, relevante semiotic și prin materia care le face vizibile (creionul, cărbunele, tușul, placa metalică, piatra litografică, dar și mediul cibernetic, programele de calculator). Acest aspect, numit de Eco „materia semnificantului”, are un recul în concluzia lui Marshall McLuhan că „mediul/mijloacele înseamnă mesajul”³⁵. McLuhan consideră că mediile nu sunt numai „recipiente”, ci și procese, care pot schimba conținutul. Deși el se referă, în principal, la macromediul social și la mediile de comunicare în masă, afirmația se susține și la nivelul micromediilor, al mijloacelor particulare, explorarea creativă conducând la noi forme de expresie. Să ne gândim numai la caracterul tactil, pe care un desen, realizat cu mijloace tradiționale, îl deține față de același desen vizionat pe calculator. Dacă la însușirile, pe care o simplă linie le poate dobândi, fiind trasată cu creionul, cărbunele sau tușul, ori corodată pe o placă metalică. Inflexiunile mâinii conferă ductivitate, informații despre temperamentul artistului, semnificând o anumită atitudine față de alături de imaginea pe care o configurează. Această particularitate lipsește în desenul computerizat, cu toate că programele de grafică pe calculator au variate posibilități de expresivizare a imaginii, similare procedeelor manuale.

35. „The medium is the message”, Marshall McLuhan, *Mass media sau mediul invizibil*, Editura Nemira, București, 1997, trad. rom. M. Noroiu: „mijloacele înseamnă mesajul”.

DESENUL CONȚINUT ÎN FOR

Mutațiile produse la nivelul comunicării, în special la nivelul comunicării, sens și simbol, în tehnica de desen, au creat posibilitatea descoperirii și interpretării expresiei familiare desenului. Dintre acestea, am analizat su vizuale prilejuate de acționism³⁶, creditând acest de judecății experimentale³⁷. Investigația făcută porn de desenării și actului artistic expun

1. Desenul în tehnica de desen
2. Desenul în tehnica de desen
3. Desenul în tehnica de desen

Pentru că posibilitățile de expresie, în desen, sunt infinite, vom nota observațiile făcute în desenul de acționism al catorva artiști romani contemporani, în cont de cele trei elemente constitutive ale desenului: conținutul, forma și actul artistic.

CONȚINUTUL

1. Desenul

u propriul obiect), în cele care repre
razul blazonelor, referința la rangul
toare, sau, în cazul stemelor, la în
le unui semn heraldic au conotații
prezintă acea corelare arbitrară cu

semnul grafic, ca semn particular,
orul mijloacelor și al tehnicilor de
at de aspectul fizic al semnalului
es, de tehnica și de caracteristicile
fundamentale: punctul și linia,
resii variate, relevante semiotic
le, tușul, placa metalică, piatra
culator). Acest aspect, numit de
lui Marshall McLuhan că „me
leră că medule nu sunt numai
Deși el se referă, în principal,
asă, afirmația se susține și la
rea creativă conducând la noi
til, pe care un desen, realizat
rizonat pe calculator. Sau la
rasată cu creionul, cărbunele
mâinii conferă ductului in-
anumită atitudine creatoare,
laritate lipsește în imaginea
ulator au variate și multiple
r manuale.

DESENUL CONȚINUT ÎN FORME NONCONVENȚIONALE | Capitolul IV ALE EXPRESIEI PLASTICE

Mutațiile produse la nivelul genurilor artelor vizuale, precum și accentul pus pe co-
municare, sens și simbol, în tendințele artistice ale ultimelor decenii, ne-au sugerat
posibilitatea descoperirii și interpretării expresiei grafice în forme de artă mai puțin
familiare desenului. Dintre acestea, am analizat substituirea desenului în manifestări
vizuale prilejuite de acționism¹, creditând acest demers cu dimensiunea posibilului și a
judecării experimentale². Investigația făcută pornește de la factori comuni procesului
desenării și actului artistic exprimat în acțiune:

1. *baza senzorio-motorie* – GESTUL, efemer în acțiune, durabil în desen
2. *fundamentul proiectiv*³ – CONCEPTUL
3. *unitatea de expresie* – LINIA, expresivitatea limbajului grafic

Pentru că posibilitatea acestei fuziuni am avut-o printr-o incursiune în opera lui Be-
uys, vom nota observațiile făcute în analogia desen-performance, referindu-ne apoi la
acțiunile câtorva artiști români contemporani, afirmați în anii '60-'70, '80, '90. Ținând
cont de cele trei elemente constitutive (gest, concept, linie), precum și de posibilitatea
combinării lor în expresia vizuală, am ordonat materialul analizat după cum urmează:

GEST + CONCEPT

1. Analogia semnelor. Cazul Beuys
2. Pragmatica semnelor. Ștefan Bertalan
3. Desenul autoreflexiv. Amalia Perjovschi

CONCEPT + LINIE

4. Raporturi sintactice. Constantin Flondor
5. Semantica formelor. Doru Tulcan
6. Desenul spațial. Sorin Vreme

GEST + LINIE

7. Trans -puneri grafice. Baász Imre
8. Desenul critic. Dan Perjovschi
9. Desenul în context spațial. Bogdan Achimescu

1. Vezi: Ileana I. ...
2. Vezi: Ileana I. ...
3. Vezi: Ileana I. ...
4. Vezi: Ileana I. ...
5. Vezi: Ileana I. ...
6. Vezi: Ileana I. ...
7. Vezi: Ileana I. ...
8. Vezi: Ileana I. ...
9. Vezi: Ileana I. ...
10. Vezi: Ileana I. ...
11. Vezi: Ileana I. ...
12. Vezi: Ileana I. ...
13. Vezi: Ileana I. ...
14. Vezi: Ileana I. ...
15. Vezi: Ileana I. ...
16. Vezi: Ileana I. ...
17. Vezi: Ileana I. ...
18. Vezi: Ileana I. ...
19. Vezi: Ileana I. ...
20. Vezi: Ileana I. ...
2000, pag.

e Vezi Ileana I.
5-7

g Vezi Cap. II ...
logică a ...

1. ANALOGIA SEMNELOR. CAZUL BEUYS

Între formele de manifestare ale desenului și performance-uri Beuys nu stabilește limite, făcând posibilă regăsirea unor forme de limbaj analog. *Gestul* activ, în performance, și *gestul* grafic, utilizat în desene, pun în valoare reflecțiile lui Beuys asupra gândirii, considerată „un fluid procesual”, și asupra desenelor, văzute ca forme de gândire înăuntrul intenției artistice⁴. În desene, Beuys folosește linia deschisă, forma debarasată de închistarea în contur, fluiditatea gestică fiind asemeni cursivității gândului. Dintr-o nebuloasă tonală, rezolvată prin repetări și reveniri ale ductului trasat cu grafit – trimitere posibilă către configurația haosului primordial –, se ivesc elemente ce par a repera forme recognoscibile. Ductul cursiv revine și în suprapunerile de planuri, ce anunță apariția formelor, uneori făcându-le prezente, dispărând apoi în anonimatul unui conglomerat de linii scâmoase, estompate. Artistul folosește sugestia, limbajul conotativ, în locul precizării obiectuale denotative. Un anume automatism este folosit ca procedeu de creație. Acesta face posibilă eliberarea necondiționată a gândului și a limbajului plastic. Dinamica determinată de ambiguitate și concretețe se regăsește, în performance-uri, în dinamica mișcării, în crearea unor situații inedite și imprevizibile (dialogul cu sine și iepurele mort). Asemeni gestului materializat și obiectivat în desen, Beuys suprapune planuri de acțiune și în desfășurările sale spațio-temporale.

Se pot identifica, de asemenea, și analogii formale ca, de pildă, spirala cu semnificațiile ei, prezentă în ambele moduri de manifestare. În ideologia artistică a lui Beuys, ea simbolizează întoarcerea, atât spre origini, spre un stadiu existențial primordial, embrionar, cât și spre fondul mistic al revelațiilor metafizice, atemporale, ca o răsucire abisală. Suprapunerea temporal-atemporal cu simbolul spiralei poate fi regăsită în desenele *Mama ca fetus, fetus ca mamă*, în spiralele desenate pe foi de calendar, în *Carante care pot să audă*. Spirala semnifică, în sens ascendent, evoluția, sau, în sens descendent, involuția; prin urmare, ea codifică o modificare spațială și temporală, pe care o putem regăsi și în mișcările din și în pozițiile ghemuite, practicate în unele performance-uri (*I like America and America likes me*).

Alte simboluri, de natură biologică, cu corespondențe în simbolistica primară și a corpurilor geometrice, precum și a numerelor, apar în *Desen diagrama*, în care și constituie repere pentru „înțelegerea lărgită a artei”. În structurarea schematică sus-jos a diagramelor, Beuys aşază, în planul inferior, capul, plămânii, ca simboluri și reprezentări ale gândirii, simțirii și voinței. În planul superior schematic, istoria filosofiei, unde apar cercul, cubul, ca elemente ale spațiului continuu. Cifrele au, și ele, conotații simbolice: 1 reprezintă cultura, 2 – statul, organizația, democrația, 3 – economia și societatea.

Între statutul de creator (emițător) și cel de spectator (receptor), nu există schimbare continuă, până la anularea diferenței dintre termeni. Ambiguitatea este lansată atât în formele desenate, cât și în desfășurarea scenică a acțiunilor.

⁴ Joseph Beuys, *Werke aus der Sammlung Ulbricht*, Editura Du Mont, Paris, 1993.

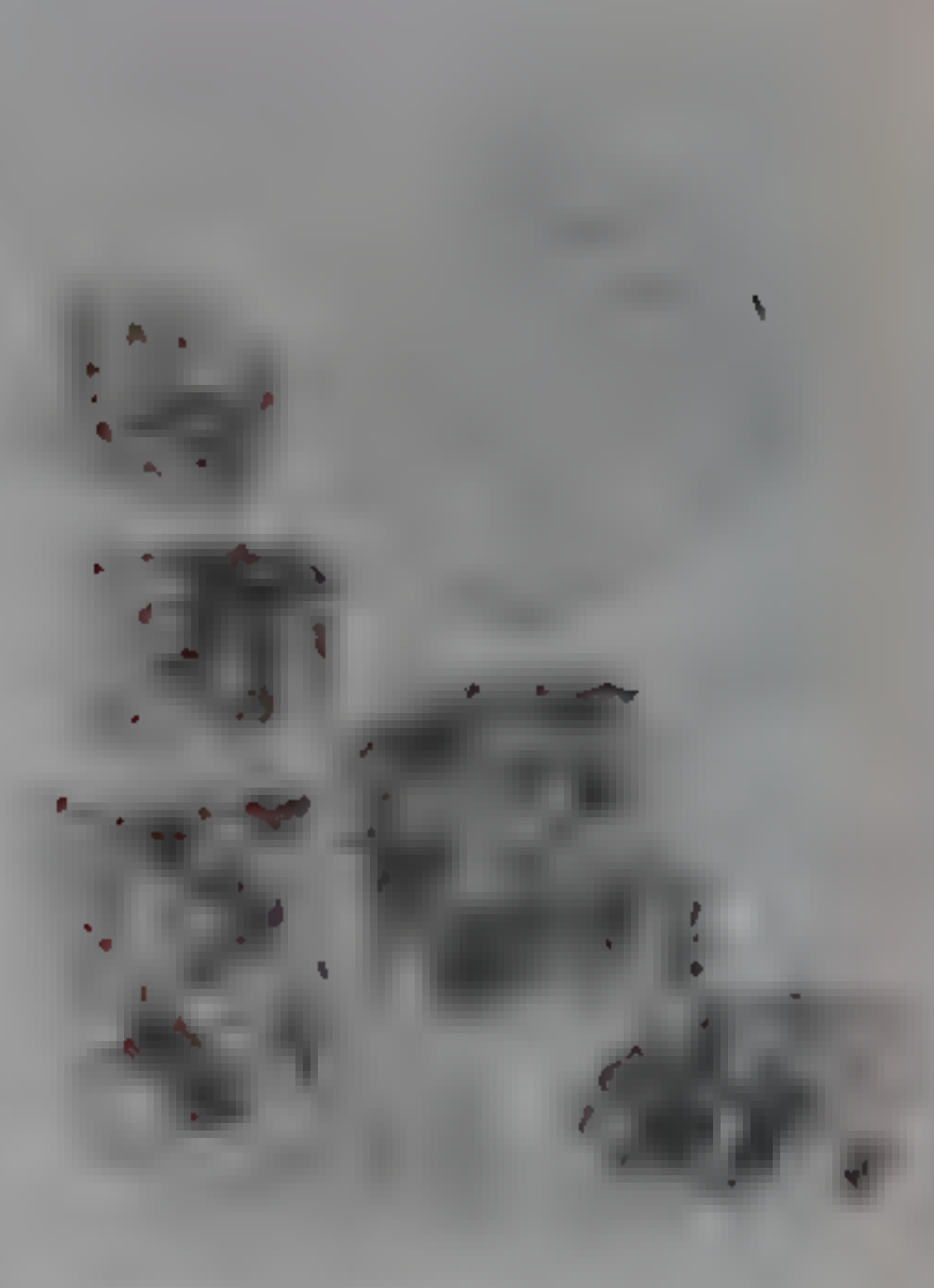
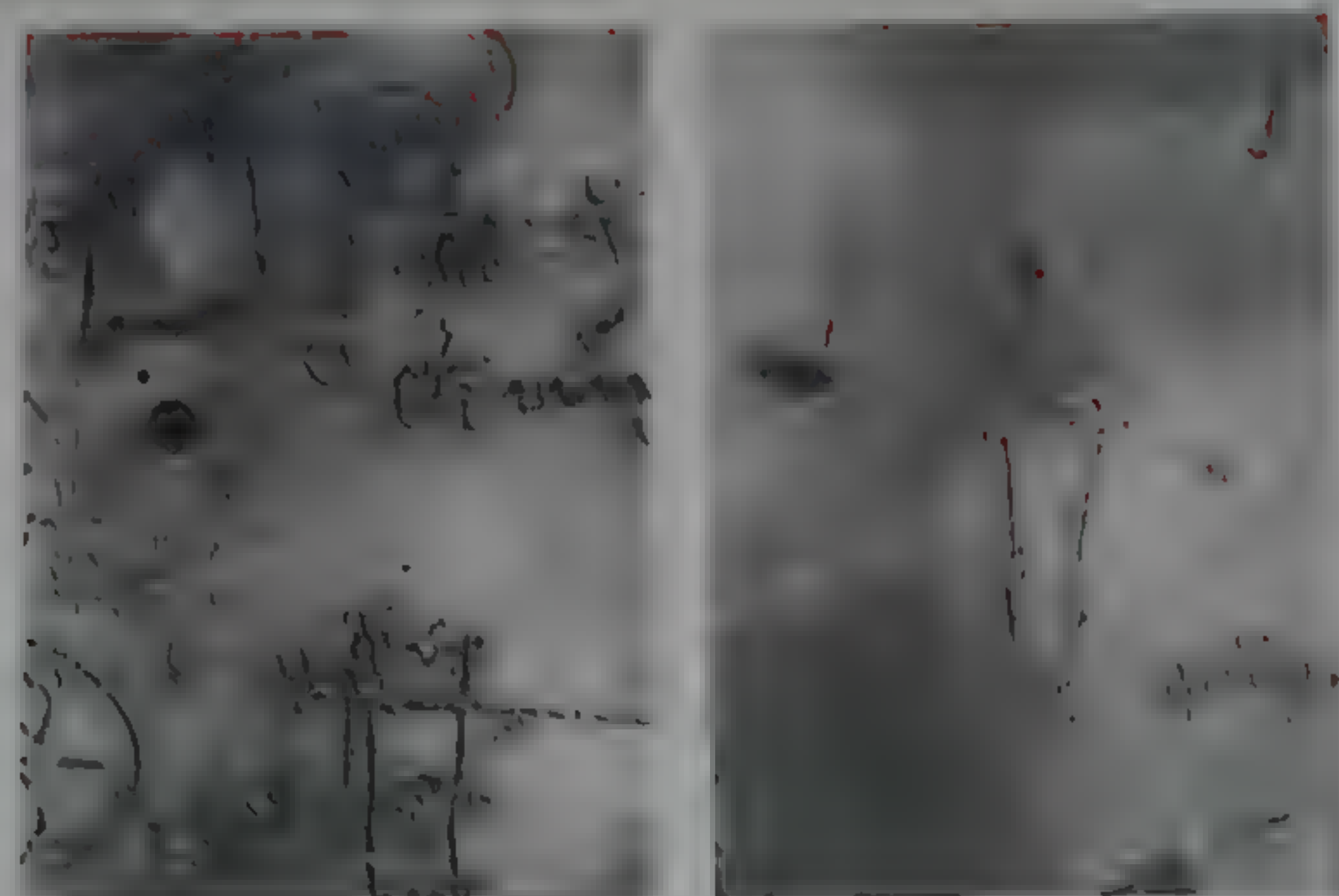
performance-uri Beuys nu stabilește analog. Gestul activ, în performanțele lui Beuys asupra gâurilor, văzute ca forme de gândire, te lina deschisă, forma debașe, asemeni cursivității gândului. linii ale ductului trasat cu graordial -, se ivesc elemente ce i în suprapunerile de planuri, dispărând apoi în anonimatul folosește sugestia, limbajul ume automatism este folosit condiționată a gândului și a și concrete se regăsește, în nații inedite și imprevizibile entahzat și obiectivat în de- sale spațio-temporale.

le pilda, spirala cu semni- logia artistică a lui Beuys, du existențial primordial, e, atemporală, ca o rasucire der poate fi regăsită în de- tei de calendar, în *Curinte*, sau, în sens descendent, mporală), pe care o putem unele performance-uri (l

simbol și ca termenilor și e, din 1972, și termei compozițională planului și picturii, ca al secerelor reprezintă, te a și spațiului și tem- ricitate, libertatea, e

pter), nu se propune o. Ambiguitatea este art. Beuys tolo

Joseph Beuys - Desene pe niup



sește cuvinte incomprehensibile, asemenea șamanului prezent în desenele sale, vizând funcția curativă, purificatoare a artei, prin similitudini cu magia și/sau practicile sociale: *Pompa de mase la locul de muncă*.

Linia cu duct moale, fragil, este folosită alături de tonurile catifelate și de o valorație vibrată, caldă. În performance și sculpturi, artistul face apel la materiale de tactură similară moliciunii desenului, cum sunt pânza și fetrul, în tonalități închise. Eternitatea omului și a actului său creator este simbolizată prin folosirea unor materiale perisabile, cum sunt grăsimile. Temporalului i se opun valorile eterne ale universului simbolizate de materiale precum metalul - semn al materiei, sarea - semn al stării cristaline, mercurul - simbol al mișcării și sulful - simbol al haosului, care indică la Beuys momentul inițial al nașterii universului.

Caracteristicile artei sale se desprind atât din expresia desenelor, cât și din performanțe-uri, ea fiind semne ale dinamicii transformării, ale mișcării, ale neconvenționalului și contradicțiilor, ale unui flux energetic, ce pune în relație „omul și natura”, „economicul, naturalul și artificialul, individul și societatea, materia și spiritualul”.

În contextul artei românești contemporane, începând mai cu seamă cu al șaptelea deceniu al secolului trecut, s-au afirmat o serie de artiști, care și au exprimat ideile atât prin acțiuni sau instalații, cât și prin desen. Fondul ideatic al acțiunilor variază de la artist la artist. Unii au recurs la substratul subversiv, îndreptat împotriva ideologiei comuniste, dinainte de 1989, și au marcat, prin aceste manifestări, o mișcare de rezistență față de propaganda vizuală și față de tematica impusă de clasa politică aflată la putere. Alții și-au investit acțiunile cu un *fond experimental de cercetare vizuală*, îndreptându-și atenția spre zonele de interferență ale artei ori spre incursiunea în natură. Între desen și acțiuni sau instalații se stabilesc puncte comune, fie că este vorba de transpunerea figurației din acțiune în desen, fie de vizualizarea conceptelor

în acțiune, prin preluarea elementelor de vocabular și a problematicii plastice cu accent grafic, generând noi percepțe, fie de consemnarea prin desen a observațiilor făcute în chiar actul acțiunii.

2. PRAGMATICA SEMNELOR. ȘTEFAN BERTALAN

Ștefan Bertalan⁶ induce în acțiunile sale dimensiunea cosmică a universului. Bertalan decodifică semnele naturii, prin deconspirarea tainelor biologice, și le transformă în semne plastice. Relația individ-spirit-natură se oglindește în creația sa, care cuprinde importante studii și însemnări, pe marginea observațiilor personale asupra naturii, cugetări și note, ce condensează datele unei experiențe directe, mijlocită de incursiunile în peisaj, de trăirea artistului în ambianța naturii, aflată în studiu, de sentimentul de comuniune cu lumea vie a plantelor și animalelor. Cercetările bionice, realizate prin creșterea și îngrijirea plantelor, urmărite din stadiul de sămânță până la dezvoltarea plantei adulte, sunt înregistrate prin procedee, ce însumează tehnica fotografiei, a filmului și, nu în ultimul rând, a desenului adnotat.

Prezent în expoziția *Studiu*, organizată la Timișoara în anul 1978, Bertalan expune o serie de „documente vizuale”, ce se impun deopotrivă ca martori ai acțiunilor și ca lucrări ori desene de sine stătătoare. *Kinograma procesului natural* văzut prin lentila înregistrează, prin fotografie, planul dezvoltării seminței (fotomontaj). *Proiectul Urmăresc, uman și creator, cercetez și instruiesc munca mea într-un dialog* conține în care prezintă diagrama dispunerii boabelor de fasole și creșterea lor, este relevant pentru discursul complementar acțiune-desen. Acțiunea este aici un spectacol lăsat în urmă și nu al individului, perceptibil prin restructurările formei și ale relațiilor, înregistrate în procesul creșterii. Forma vizuală concretă, pe care artistul o realizează, împreună cu natura, este, de această dată, desenul în tuș și creion pe hârtie.

Valorile perceptuale ale experimentelor legate de natură sunt consemnate în *Desenez percepția însăși* (colaj și desen în tuș pe hârtie). Conținutul cercetării lui Bertalan, în acest studiu, le găsim exprimate chiar de către el: „De zile activitatea mea creatoare se motivează, pentru mine, ca o necesitate, gândi acest proces într-o funcție de observare, de identificare și proiectare. Niște experiențe cu fapte biologice ca: împărțirea, creșterea, îngrijirea, formală spre lumină, formă, organizare, structură de ansamblu stadiului desenului, prin fotografie, prin mediile imitației și ale modelului eu-ului și exprimarea posibilităților personale, construirea spațiilor, decât cele cunoscute, în sfârșit, reintegrarea în viața omului modern, bun și primitiv, o unitate subiect-obiect perceput.”⁷

Ca și în cazul lui Beuys, pentru Bertalan nu există limite impuse de natură și cunoaștere. Este de amintit, în acest sens, acțiunea *Oraș-aml* (1972), prinsă pe malul Timișului (1972), în care realizează o ridicare a „deșeurilor” în

⁶ Născut în 1930 la Răcășdia, Hunedoara. Trăiește și lucrează în România și Germania. Membru fondator al grupurilor 111 și Sig. 111.

⁷ Catalogul expoziției *Studiu*, 1978, Timișoara, pag. 3.

... în acțiune, prin preluarea elementelor de vocabular și a problematicii plastice cu accent grafic, generând noi percepțe, fie de consemnarea prin desen a observațiilor făcute în chiar actul acțiunii.



a problematicei plastice cu accent
n desen a observațiilor făcute în

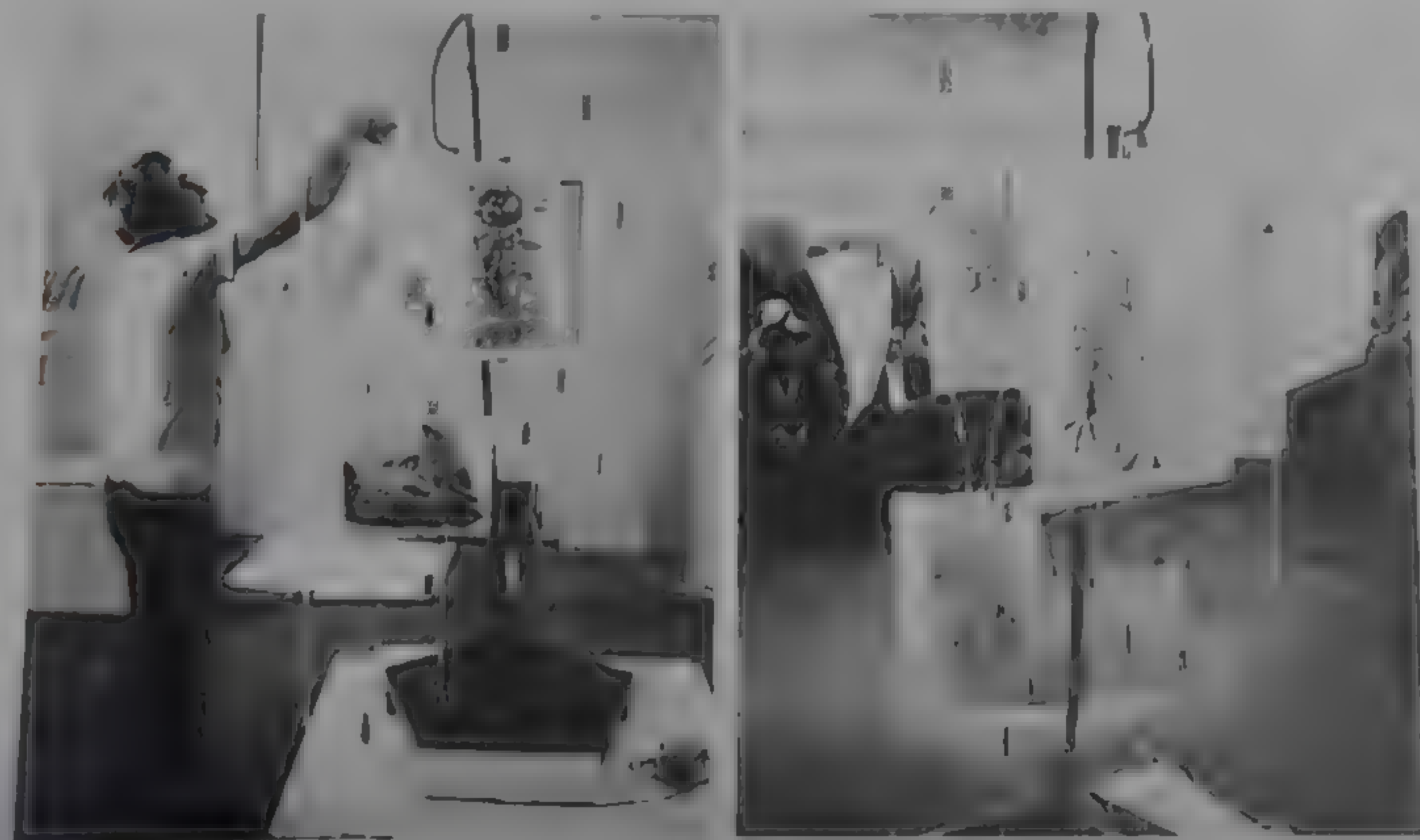
a cosmică a universului. Bertalan
elor biologice, și le transformă
este în creația sa, care cuprin-
rilor personale asupra naturii,
directe, mijlocită de incursiu-
ată în studiu, de sentimentul
etările bionice, realizate prin
ămânță până la dezvoltarea
ază tehnica fotografiei, a fil-

anul 1978, Bertalan expu-
ca martori ai acțiunilor și
ui natural văzut prin lentilă
fotomontaj)). Proiectul *Ur-*
in dialog cu natura, în care
lor, este relevant pentru
spectacol lent al naturii
ale relațiilor spațiale de-
rtistul o dă trăirilor sale,
reion pe hârtie.

nt consemnate în lucra-
Conținutul și motivația
de către artist: „De ani
o necesitate vitală de a
proiectare psihică prin
grijirea lor, orientarea
static notate prin me-
delului – accentuarea
lor prin alte mijloace
ern a unui suflet stră-

de mediile de expri-
bient natural, între
senului” din plan în

relief, prin articularea unor structuri geometrice lineare, construite din nuiele. În acțiu-
nile lui, există o relație autocentrică, ce se definește în relație directă cu fenomenele bi-
ologice sau/și fizice ale luminii, ale reliefului din peisaj, ce se exprimă, în desen, printr-o
transcriere liberă, care fie evocă motivul cercetării, fie, cel mai adesea, relevă meditațiile
prilejuite de acțiunile sale. Gestul urmărește gândul în expresii plastice sensibile. Dată
fiind funcția acestor desene, ele se înscriu în categoria desenului conceptual, ale cărui
calități plastice sunt subordonate scopului de păstrare, în termeni vizuali, a momentelor
acțiunii. Relevantă în acest sens rămâne acțiunea intitulată *Am trăit 130 de zile cu o plantă
de floarea soarelui*, realizată în București, la sala Kalinderu (1979). Urmărirea unei plante
de floarea soarelui, cuprinzând fazele dezvoltării sale în toatălitate, constituie baza aces-
tui demers. Acțiunea a fost realizată în două etape: prima s-a constituit din consemnarea
evoluției plantei pe parcursul celor 130 de zile, în care artistul a desenat, fotografiat și
notat schimbările survenite în treptele evoluției biologice; iar cea de-a doua etapă s-a
derulat public, artistul evoluând în jurul unei instalații compuse dintr-o tulpină de floa-
rea soarelui, postată pe un suport pentagonal, de jur-împrejurul căreia au fost atârinate
studiile document – organigrame – despre evoluția plantei. În timpul evenimentului,
Ștefan Bertalan a citit texte cu conținut filosofic, invocând o relație cosmică între individ
și natură, „interpretând, de fapt, mitul civilizației în concurență cu natura”⁸.



Ștefan Bertalan - *Am trăit 130 de zile cu o plantă de floarea soarelui*

8 Cf. Ileana Pintilie, *op. cit.*, pag. 30-31: „Suntem orientați cu fața spre sud, vatra și leagănul culturii noastre. La stânga avem peisajul natural – sufletul cultivator al pământului – al vieții, Răsăritul, spre care ne mai rotim doar capul și mâinile. Acolo – Natura înstăpânește, modele ale dezvoltării, experiența milenară le amintim. Sămânța este un plan impus. Ne apropiem de ea ca obiect al simțurilor, generând alte planuri, ca organe ale vieții noastre. [...] Frunzele sale sunt lente în bătaia soarelui, frunze cu înfățișare de arapă-organ, și înșurubare în sintagmele existenței cu vocale, consoane și diftongi, articulate într-un limbaj suculent, începând cu zorile – o succesiune de spații, creștere ritmică ce revine mereu” – Ștefan Bertalan, citat în text, pag. 32-33.

3. DESENUL AUTOREFLEXIV. AMALIA PERJOVSCHI

Amalia Perjovschi⁹ propune, chiar din primele acțiuni, o legătură între corpul uman și limbajul exprimat în semne grafice. Codificarea stărilor psihice, comunist, semnalarea unor stări de tăcere și angoasă, efecte ale traumei cauzate de regimul comunist, devin sensul acțiunii *Testul somnului* (1988). *Testul somnului* al artistei este inscripționat cu semne intraductibile, într-un limbaj fotografic, ce poartă amintind scrierea egipteană. Măinile, picioarele, corpul exprimă prin gesturi, tăcere simptomatică. În consemnarea acestei acțiuni, Ileana Pintilie remarca pierdut al textului imaginat de Amalia Perjovschi, dorința de comunicare fundamentală de „o cădere în muțenie și în somn, identificată aici cu o stare de pre-conștientă, caracterizând starea societății românești la acea dată”¹⁰. Privată de desfășurarea publică, acțiunea s-a derulat în fața aparatului fotografic, în intimitatea locuinței, devenind bastion de rezistență și ocrotire în fața unui mediu social ostil.



4. RAPORTURI SINTACTICE. CONSTANTIN FLONDOR

Constantin Flondor¹¹ utilizează instrumentarul potențial al desenului în sale desfășurate în natură. Că nu este întâmplătoare asocierea desenului în natură, ne-o arată extensia pe care artistul o conferă termenului „desen” sau „a desena”, prin recursul la etimologia cuvântului, în paralela *desena - a desemna*. Extensie în care se iau în calcul baza perceptivă a desenului, diferența conceptului cu semiotica, prin potențialul de semnificare. Artistul vede desenul, ca element fundamental în cercetarea și exprimarea vizuală, fapt pe care îl exprimă prin verb, în catalogul aceleiași expoziții *Studiu* (1978): „Incursiune etimologică: SEMNA (rom) = a indica, a numi. DESSIGNER (fr) = a indica, a semnală (ger) = a desemna, a însemna. DESIGNARE (lat) = a desemna + a desena. DISEGNO = reprezentare pe o suprafață plană prin mijloace grafice. DESSINER (fr), (ger) = a desena. SIGN (engl) - SIGNE (fr) - SIGNUM (lat) = semn, indice, gest. SIGNIFICARE (lat) = a desemna, a proiecta, a plănuși, intenție.

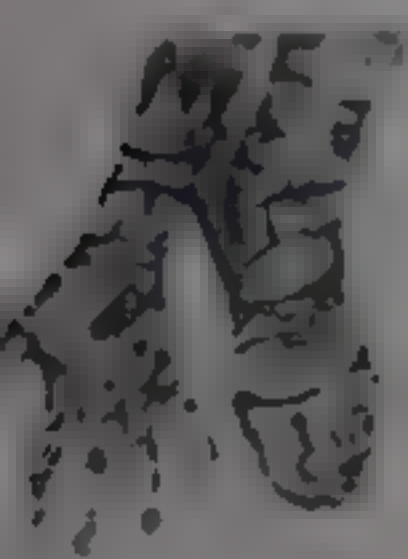
Reunindu-se termenii de DESEN, A DESENA cu cei de DESEMN, A DESEMNARE, se dezvoltă, în mod favorabil, conceptul primului termen – depășindu-i semnii

⁹ Născută în 1961 la Sibiu. Artistă media. Trăiește și lucrează la București.

¹⁰ Ileana Pintilie, *op. cit.*, pag. 76.

¹¹ Născut în 1936 la Cernăți Pictor, artist media. Trăiește și lucrează la Timisoara. Membru fondator al grupurilor Sigma, 111 și Prolog.

imele acțiuni, o legătură între limbajul
e grafice. Codificarea unui mesaj antico-
ngoasă, efecte ale traumelor cauzate de
l somnului (1988). Vopsit în alb, corpul
bile, într-un limbaj pictografic, criptic,
e, corpul exprimă prin gesturi aceeași
acțiuni, Ileana Pintilie remarcă sensul
chi, dorința de comunicare fiind anu-
cată aici cu o stare de pre-conștiență
dată". Privată de desfășurarea publi-
fic, în intimitatea locuinței, devenită
u social ostil.



Amalia Perjovschi - Testul somnului

tențial al desenului în acțiunile
socierea desenului cu interven-
feră termenului „desen” și ver-
i, în paralela *desen-desemn* și a
perceptivă a desenului și inter-
nnificare. Artistul reconsideră
narea vizuală, fapt consemnat
„Incursiune etimologică: DE-
dica, a semnala. BEZEICHEN
ona + a desena. DESEN (rom)
DESSINER (fr), ZEICHNEN
semn, indice, gest. DESIGN

DESEMNI, A DESEMNA, se
pășindu-i semnificația ime-

diată de înregistrare-reprezentare, înspre sensul unei poziții spațiale, de interven-
ție, decizie, de semnalare a unei intenții sau a unui proiect. Totodată, implică un tip
de acțiune, CU, PRIN și ASUPRA semnelor = LIMBAJ

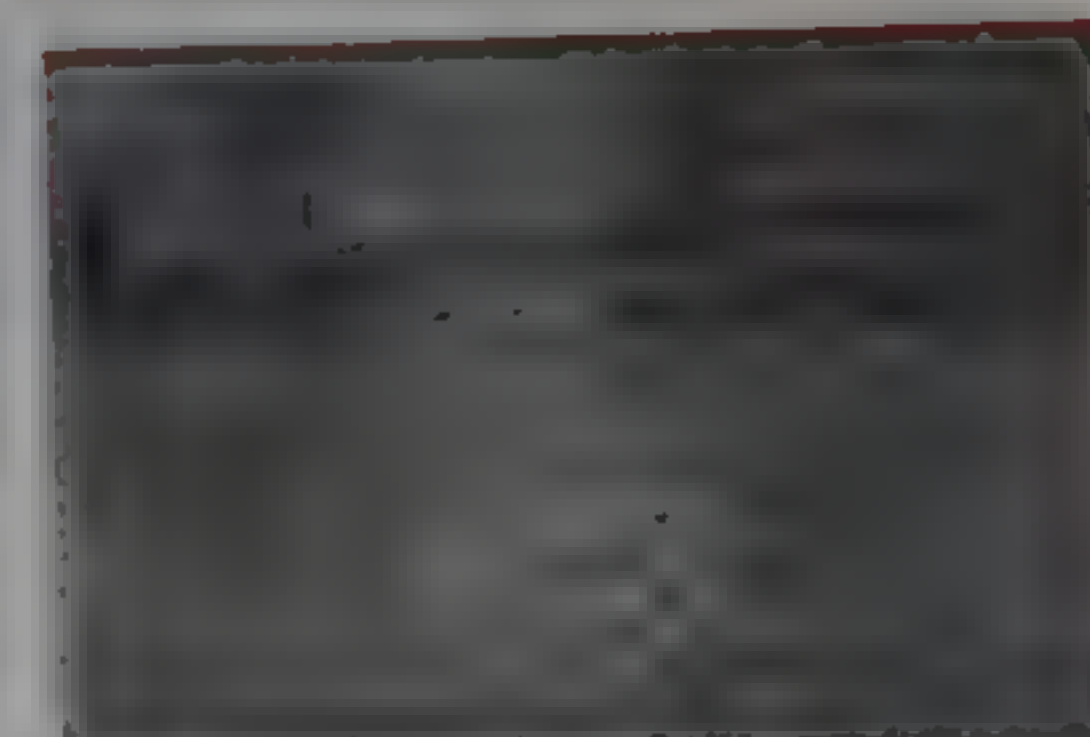
Avem mai mult decât înțelesul de altădată al lui A DESEMNA, prin înțelegerea
cărcătură conceptuală atribuită unor termeni învecinați (spre exemplu somn, semna-
ficare)”.¹

„Natura ca partener” este un titlu generic, în care Constantin Flondor pune în relația
cu mediul în acțiunile sale. Fenomenele și formele naturale, cum sunt lumina, clau-
curenții de aer, relieful și spațiul, constituie cauze determinante ale multor condi-
țiilor de percepție și ale formării unor noi percepte. Relația cauză-efect, privită ca un
„circuit”² al naturii, devine motiv de studiu. O înregistrare graphică a schimbării luminii
în funcție de soare a fost realizată prin amplasarea unor instalații (din lemn și hârtie
milimetrică) în două medii naturale diferite, la Făget și pe Valea Pietrelor din Munții
Retezat (1976). *Solarogramele* de la Făget au fost realizate pe suprafețe de hârtie con-
cave și convexe, prin proiecția umbrelor aruncate de baghete și elemente construite
special pentru a identifica deplasarea luminii într-un interval de timp determinat.

Vizualizarea spațiului și a efectelor plastice produse de/in ambientul natural a fost
realizată în cadrul proiectului *Țesătură în pădurea Deia*, Câmpulung Moldovenesc, și
în *Țesătură pe malul Timișului*, în 1976.

Construcțiile, configurate cu ajutorul
firelor și a benzilor colorate, pot fi pri-
vite ca echivalente ale unui desen spa-
țial, ce populează spațiul între două
sau mai multe repere, creând trasee
vizuale similare liniilor de forță într-o
compoziție plană, precum și forme ge-
ometrice, ce se dezvoltă dinspre plan
(hexagon) spre volum. În termenii
propuși de artist, *desenul* realizat din
fire și benzi *desemnează* spațiul în care
se desfășoară.

Un demers de durată, finalizat în
diferite medii, a constituit tema *Cer-
nerea și modelarea făinii*. O temă de
studiu, pe care artistul-pedagog ne-a
propus-o și nouă, elevilor săi. Posibi-
litatea modelării făinii, în analogie cu
relieful curbelor de nivel ale dealurilor,
a dus la realizarea a numeroase studii,
ce vizau un material documentar și



raportu. Resursele limbajului grafic apar, de obicei, a reliefului în pictură. Linia, (interuptă, moale, aspră), este elementul care conferă imaginii calitate tactile, prin înălțatului. Studiul luminii și al culorilor, prin folosirea unor suprafețe de fond închise, în tonuri luminoase, traseele

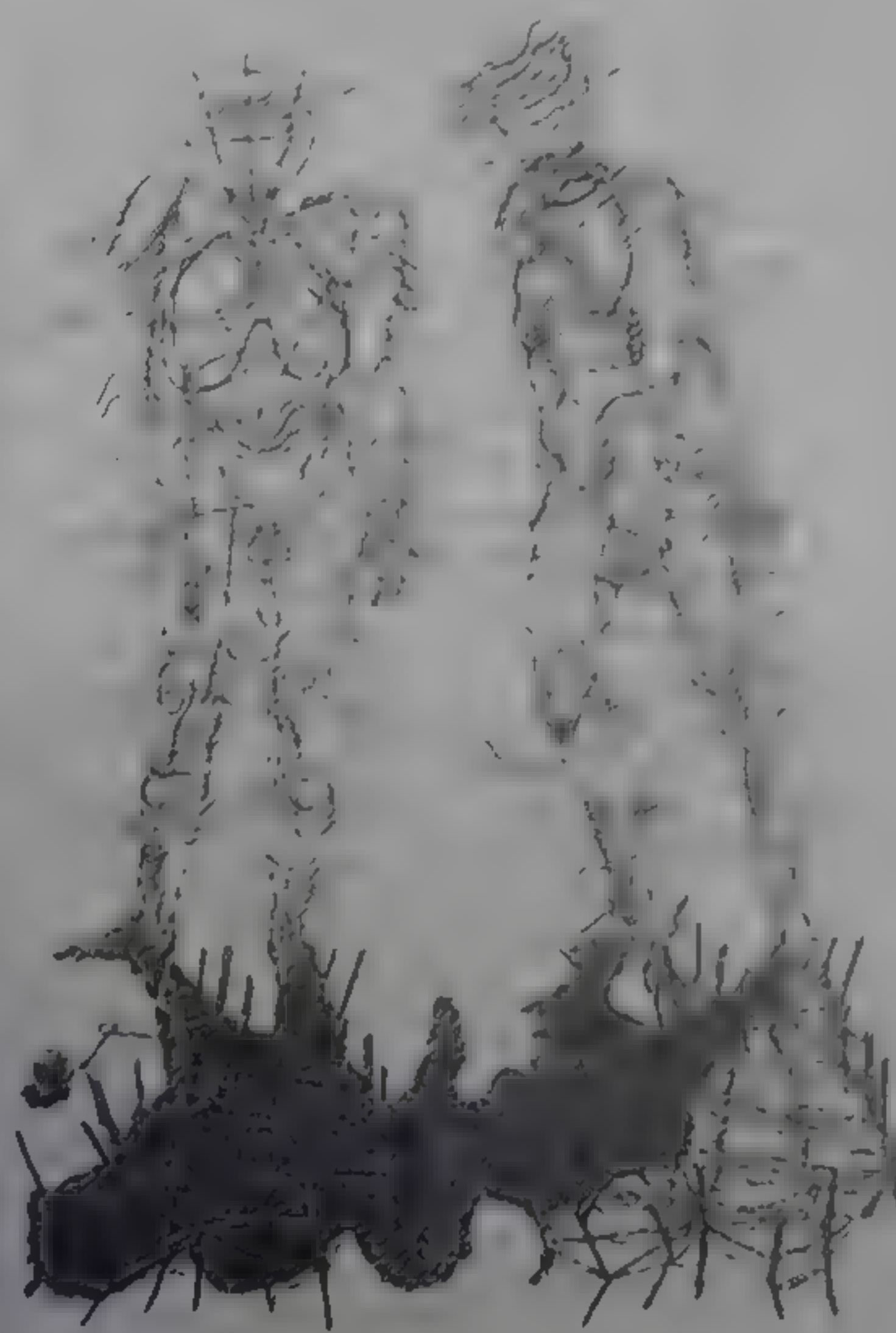
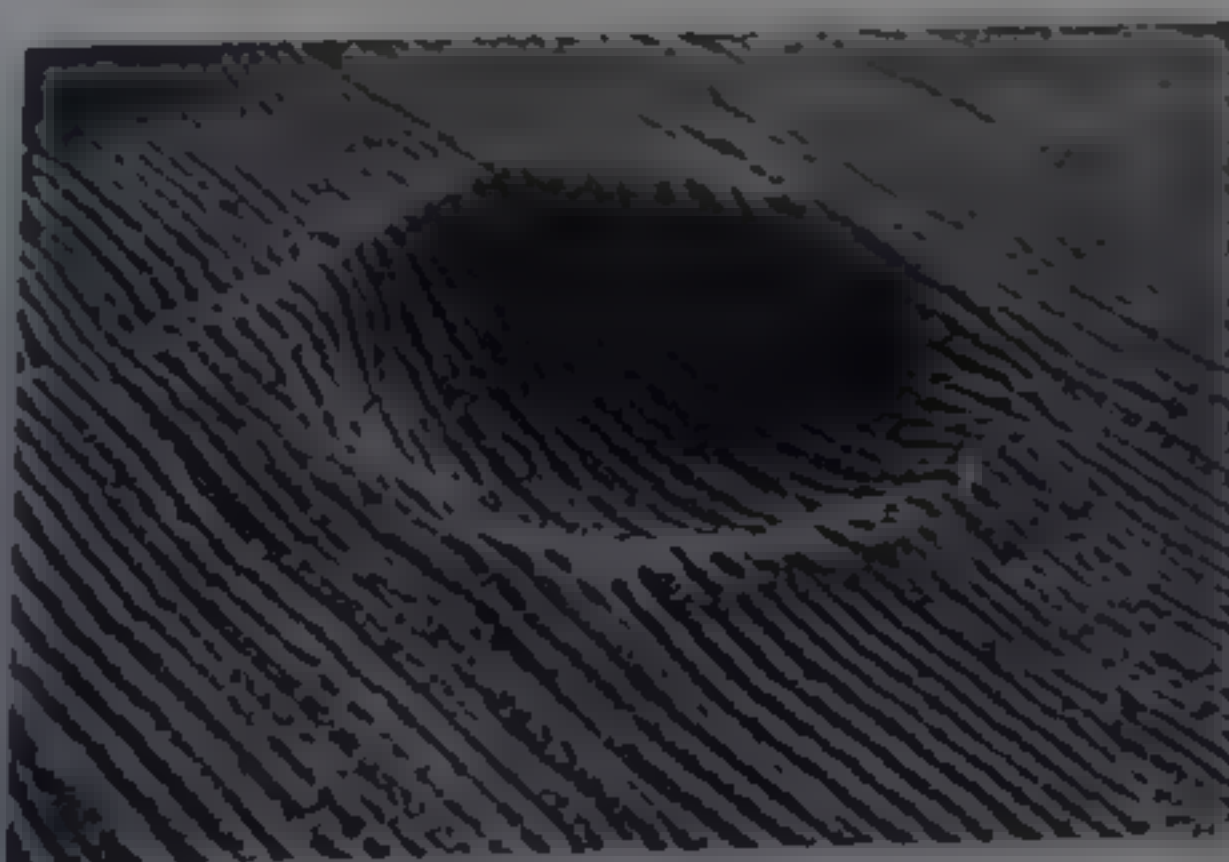
, diverse ca formă de manifestare, o caracteristică a grupului Sigma. Doru Tulcan își proiectează în natură, a acelor structuri de orice configurații. Surprinderea în natură, devine suportul vizual al lucrării. În natură, artistul se îndreaptă către „reprezentarea punctului, linia, pata, suprafața, care conferă imaginei calitate tactile. El vede în natură prezența tuturor elementelor și acțiunilor, împreună cu natura, de evidențiere a acestora”.

În lucrările sale, corpul uman, natura și unitățile arhitecturale conduc la încărcarea imaginilor cu semnificații. Fișor, realizate în urma acțiunilor, au ca primă punere în raport a corpului uman cu natura. La Strungari (1975), în acțiunile de proiectare. Proiecția corpului pe pământ, prin acțiunea de a rețea de sfori, ancorată în țărâși și s-a realizat un desen structural, care, de la stânga la dreapta, și de la sus în jos, în acțiunea *Umbra sau Acțiune și* au stat la baza ciclului de serigrafii și lucrări, realizate în temă. Relația cer-pământ este relevată în parte, personajele ingeri sunt desenate în natură, lăsându-le parcă să fie pătrunse, reluând imaginea din natură și deplasate din cadrul lucrării. Concave și convexe sunt desenate în natură, elipsa, alături de sugestii

ale elementelor naturii (pământ, apă, aer), într-o oglindire a calitatii cerului – în bolta cerească.”

O cercetare asupra reliefului este și experimentul *Anamorfoze* (1977). Prin acțiunea de proiectare a luminii asupra unor obiecte și asupra corpului uman, efectul este de descompunere spațială a imaginii, în linii sau puncte de rastu, ce urmează un relief fragmentat de umbră și lumină.

Într-o altă acțiune, intitulată *Urme* (cu ipostazele *Mundus* și *Drum/Calea*, 1985). Doru Tulcan desenează pe nisip o liniatură paralelă, dirijată, care se desfășoară fie pe suprafețele unor reliefuri (în analiza relației volumice concav-convex), fie ocolind anumite obstacole. Variația de lumină-umbră modelează reliefurile și liniile, ce par egzafitate în pământ, într-un joc pozitiv-negativ, care conferă imaginii aspectul de arătură, sau, amintind de „grădinile zen”, evocă un loc inițiativ. Imaginile foto constituie suportul ciclului de serigrafii *Loc pentru un eveniment*, inițiat în 1988: „Nisipul, spune artistul, se preschimbă în element de lucru. Urmele lăsate pe nisip, ca o amprentă, pe mărul scrojit, declanșează un resort al imaginației, producându-mi o serie de sugestii ce vor constitui mai târziu un ciclu de lucrări bazate pe notații și fotografii.” *Seria serigrafică Loc pentru*



un eveniment devine și locul de reunire al gestului modelării pământului cu linia desenată, afirmată prin alăturarea imaginilor document și a intervenției manuale. În compoziția *Loc pentru un eveniment IV*, linia, desprinsă parcă din relieful pământului, înalță spre cer aburul gleei și se involburează în configurarea unor nori, cărora li se suprapun elemente simbolice.

6. DESENUL SPAȚIAL. SORIN VREME

Sorin Vreme²² recurge la instalație și desen, ca principale mijloace de exprimare și punere în discuție a proiectelor sale. Limbajul vizual substituie modalitățile grafice cu soluțiile facilitate de tehnica fotografiei și a filmului video. Expresivitatea noilor media preia calitățile grafice ale desenului, transbordat în spațiu, în cazul instalațiilor, sau inducându-i mișcare, în filmele video.

Proiectul *Autoportret la 30 de ani*, prezentat în cadrul expoziției „Ex oriente lux” (București, 1993), are ca temă „perioade de repliere și redefinire ce apar ciclic și la diferite vârste în viața fiecărui individ”²³. Rezolvarea vizuală a temei se bazează pe trei elemente principale: „jocul TANGRAM, filmări *macro* cu fragmente de epiderma și șapte animații. TANGRAM este un joc al proporțiilor (apărut în China antică), destinat unui singur jucător. Un pătrat negru este secționat în 7 forme geometrice simple: 2 triunghiuri mari, 1 triunghi mediu, 2 triunghiuri mici, un romb și un pătrat. Din aceste forme este compusă o singură figură (cu cât este mai simplă, cu atât jocul este mai dificil), ce trebuie recreată de către jucător prin exersarea simțului proporției.

Pe fiecare din cele 7 monitoare apare câte una din cele 7 figuri geometrice. Fiecare formă îi corespunde o parte a corpului:

Triunghi mare – cap

Triunghi mare – mâna dreaptă

Triunghi mediu – mâna stângă

Romb – tors

Pătrat – sex

Triunghi mic – piciorul drept

Triunghi mic – piciorul stâng.

Formele ce conțin filmări *macro* cu suprafața pielii se deplasează, în câmpul ecranului, pe un fond de *pureci* – vid de imagine.”²⁴

Vreme creează un joc asociativ multiplu, prin corespondențe vizuale: *ținut* – *formă/simbol*, la nivel de expresie – *forma/textură*, la nivel perceptiv – *informal*, la nivel perceptiv – *textură/textură*, la nivel semantic – *formă*.

Nod, lucrare realizată la Arad²⁵, este o intervenție în sistemul electric. O structură-rețea electrică este ancorată și dispusă în plan vertical, iar este conectată la sistemul de iluminare urban. Funcționând „ca o corăbă”, ea preia impulsurile electrice ale orașului, desenul spațial, realizat de

²² Născut în 16 mai 1962 la Timișoara. Grafician, artist media. Trăiește și lucrează în Timișoara.

²³ Potrivit descrierii artistului Sorin Vreme, pusă la dispoziția autoarei prezentei lucrări.

²⁴ Idem.

²⁵ INTER(n), intervenții în spațiul public, Complexul Muzeal Arad, 1995.

²⁶ Judit Angel – *Catalogul INTER(n)*: „Intervenția lui Sorin Vreme constă în implantarea unui micro-model al orașului în rețeaua electrică a acestuia. Desenul spațial creat din cabluri electrice funcționează asemenea unei celule ce preia codul genetic al orașului. Conexiunea astfel realizată este atât fizică, cât și conceptuală. Asemenea orașului, ale cărui imagini sunt alternativ modelate de lumina naturală și de cea artificială, desenul rețea își schimbă configurația în funcție de efectele de lumină. Lumina naturală evidențiază calitățile sculpturale tactile ale desenului, tensiunile vizuale create fiind calități materiale inerente ale liniilor/firelor. Transparența structurii face ca imaginea cuprinsă de unghiul de privire să varieze în funcție de poziția spectatorului și de modificările vizuale ale spațiului din jur. Noaptea, lumina becurilor decupează unele porțiuni ale rețelei, în timp ce pe altele le ascunde privirii. Firele iluminate se dematerializează, apărând ca niște fascicule purtătoare de energie luminoasă. Desenul, conectat realmente la rețeaua electrică a orașului, funcționează pe un statut identic cu aceasta.”

ce și lămpi, își modifică aspectul, în funcție de tipul de iluminare: naturală-diurnă, artificială-nocturnă. Configurația desenului apare integral în lumina de zi, care pune în evidență liniatura închisă valoric a firelor. Iluminarea nocturnă fragmentează desenul-rețea, inversând raportul pozitiv-negativ. Ceea ce se vede este un desen al luminii proiectate pe fire, care modifică percepția dispunerii ortogonale a cablurilor și creează un efect de liniatură concentrică în jurul lampioanelor-sursă.

Proiectul *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte* (Veneția, 1997) este o instalație fonică și vizuală²⁷. Lucrarea are în componența sa cabluri telefonice, paisprezece audio-difuzoare, șapte casetoafoane și un sistem de alarmă. Dimensiunea temporală, exprimată prin simultaneitatea perceperii unor timpi diferiți și reconstituirea temporală a unui întreg, reprezentat de basm, este tema-conținut a proiectului. Basmul este desfăcut în șapte fragmente, povestite în înregistrări audio. Un sistem de senzori captează prezența vizitatorului-receptor și declanșează derularea casetelor audio. Distanța la care sunt amplasate difuzoarele permite selecția fragmentelor receptate simultan și ordonarea lor mentală în desfășurarea temporală a basmului.

Expresia vizuală este asigurată de traseele fizice ale cablurilor și difuzoarelor, plasate în mai multe încăperi, în casa scărilor, în holuri și în curtea Casei Iorga din Veneția. Cablurile de telefon ale rețelei de comunicare determină o structură aparent dezordonată, cu aglomerări în dreptul boxelor difuzor, care punctează și orientează geometric parcursul. Desenul, realizat din cabluri, are o vibrație grafică, prin tensiunile vizuale create de contrastul alb/negru cu peretele, de țesătura neregulată dintre fire, de variația curbilor și a direcțiilor de orientare a liniaturii în spațiu. În acest context, difuzoarele devin puncte nodale și repere vizuale, care introduc un principiu ordonator în dezordinea compozițională. Obiectele casei, accidental apărute pe traseu, sunt incorporate compoziției și devin elemente cu valențe plastic-expresive, prin investirea lor cu semnificații (hidrantul rulat în spirală, de pildă, dobândește, în contextul basmului, o conotație simbolică temporală)²⁸.



Lucrarea „Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte”
de Sorin Vreme, realizată în cadrul proiectului „Căminul de vânt”

²⁷ Sorin Vreme, descrierea proiectului: „Lucrarea reproduce desfășurarea spațială a rețelei telefonice în orașele din România. Are o față de arhitectură, este o creație caracterizată de alternanța elementelor ordonate și ale celor altele improvizate, simțind prezent de eficiența tehnică.”

²⁸ Sorin Vreme, descrierea proiectului: „1) Rețeaua informațională are ca principal atribut simultaneitatea. O simultaneitate presupune echivalența fiecărui nod în raport cu celelalte noduri integrate în structura din punctul de vedere al comunicării. 2) Basmul comunicat este un basm fragmentat sau întreg, are în fiecare componentă sa o orientare temporală. Tema centrală a acestui basm e timpul (accelerat, împietrit, timp subiectiv dilatat). Existența lui este o reacționalizare a timpului, un moment esențial.”



Sorin Vreme

REPERCUSIUNI PLASTICE HAAS - LOHR

Pe o altă factură au fost acțiunile și instalațiile lui Haas - Loehr. Când erau instalate la St. Ghisenghe, artistul a abordat o ideologie anticomunistă, exprimată printr-o serie de imagini simbol, obiective, construite în timpul acțiunilor. Intre ele: corpul uman în întregime sau fragmentat, legat cu sforți, sau obiectele simbolice: oie de curățenie, toartele, cutări, conuri de hârtie. Materialele fotografice, interpretări ale obiectelor sale, au constituit iconografia unor serii de lucrări realizate în colaborare: *Un singur simbol face trimiteri la atmosfera apăsătoare a anilor '80 din România* (apărut în *Art & Săptămânala* și izolat în *Individul, tensiuni cu rezonanță în alegerea simbolurilor* (2004), *Art & Săptămânala*); *Am șters mitulul* (1981), *Îngroparea cuferului* (1980-1981), *La furtună* (1982), *Și șters este* (1985), cea din urmă promovând o imagine difuzată prin *Art & Săptămânala* a plăcilor legate cu sfoară, semn al oprinării abuzive a regimului. Așa cum se poate a lui Baasz poate fi înțeleasă ca o repercusiune plastică a atitudinii sale față de regimul comunist.

S. DESENUL CRITIC, DAN PERJOVSKI

Pentru Dan Perjovschi²⁹, desenul este mijlocul de expresie cel mai eficient în vizualizarea conceptului. Artistul, ca un cronicar al vremii, explorează viața socio-politică din România, în desene care constituie, în majoritatea lor, o vizuală a acțiunilor și instalațiilor sale. Perjovschi ridiculizează guvernul prin desene cu accentuată tentă gazetărească.



Dan Perjovschi - *Desene la Bienala de la Veneția, 1999*

Modurile de utilizare a desenului în instalații și performance-uri sunt diverse, de la mijloace de „însemnare” a unui loc, la fragmente vizuale repetitive, circumscrise spațiilor de expunere. O coabitare „în desen” este propusă în acțiunea-instalație *Mere roșii* (1988). „Toți trăim într-un desen și uneori acest desen este șters,” spune Perjovschi³⁰. Artistul

²⁹ Cf. *Peana Intale*, p. 11, pag. 5.

³⁰ Născut în 1961, la Sibiu. Grafician, artist media. Trăiește și lucrează la București.

³¹ *www.invitation.kunsthaut.es*, sen de

latiile lui Baász Imre. Grafician, stabilit la anticomunistă, exprimată printr-o serie mpul acțiunilor. Între ele, corpul uman, în obiectele semnificative – ac de siguran- ele fotografice, înregistrări ale acțiunilor crări realizate în tehnici grafice. Formele anilor '80 din România, supusă cenzurii alegerea simbolurilor. Notăm dintre ac- ului (1979/1981), *La fața locului* (1983) o imagine difuzată prin Mail-art, aceea i abuzive a regimului¹⁰. Întreaga creație plastică a atitudinii sale față de regimul

ul de expresie cel mai adesea folosit car al vremii, exploatează fondul so e, în majoritatea proiectelor, unitatea hi ridiculizează greșelile politice, în



afirmare un sunt diverse, de la repetitive, circumscrise spațiilor una a instalație *Mere roșu* (1988). „... spune Perjovschi”. Artistul

izolează spațiul apartamentului său, îmbrăcându-l cu hârtie albă. Este ilustrată tema cu- plului, prin desenele și textele ce se desfășoară pe „ambalajul” din hârtie al pereților și al obiectelor de mobilier aflate în încăpere. O acțiune similară a avut loc la Timișoara, în ca- drul manifestării *Stare fără titlu*, unde Perjovschi și-a creat un habitat, în camera de pază a Muzeului Banatului (secția de artă), unde a locuit pe durata acțiunii, învelind pereții și personalizând spațiul prin desene. La Bienala de la Veneția (1999), podeaua pavilionului a fost împânzită cu desene anecdotice, realizate cu marker negru, pe o suprafață alcătui- tă din dreptunghiuri de 9 x 25 cm. Publicul făcea parte din desen și se deplasa, asemeni pieselor pe o tablă de șah, citindu-i pastilele „din mers” (proiectul se intitulează *Est*).

9. DESENUL ÎN CONTEXT SPAȚIAL. BOGDAN ACHIMESCU

Bogdan Achimescu¹¹, exponent al generației '90, etalează un număr impresionant de desene în instalații de proporții. În cazul lui Achimescu, desenele reprezintă piese constitutive, unitare în concepție, cu un potențial expresiv de sine stătător. Ele dobândesc valențe semantice noi, prin plasarea în locuri publice, în diverse aranjamente spațiale. Proiectele sale constituie, în fapt, pretexte de contextualizare a imaginii dese- nate, bazată pe expresia corpului uman (capete, figuri întregi). Raporturile: persoană individ, individ-mulțime, personalizare-depersonalizare apar în potențialul hermene- utic al desenelor integrate spațiilor de expunere.

Adăpost (*Shelter*, 1991) este o instalație compusă din patru casete de lemn, fiecare conținând câte o rolă de hârtie, înfășurată pe două axe de oțel. Cu lățimea de 21 cm și lungimea cuprinsă între 30 și 60 cm, banda de hârtie conține desene antropomorfe, realizate în tuș și marker. O reactualizare ironică și „istorică” stă la baza acestui proiect, care se vrea a fi un echivalent „portabil” pentru Arca lui Noe, conceput să reaminteas- că, prin intermediul unui obiect estetic, de vremurile când hârtia igienică era un lucru rar în România. Pe banda care se derulează, în dublu sens, sunt desenate/imprimare „100 de capete animale și umane / un televizor pentru săraci / 1000 de moduri de dispunere a desenului / desen cu două fețe / cu o față / 1000 de fețe identice și totuși diferite / două moduri de derulare a animației/caricaturii despre mine”¹².

Al treilea oraș (1995) este o instalație realizată în The Fort of Art. Aproximativ 1100 de fașii de hârtie, desenate/imprimare cu figuri umane, au fost suspendate pe o rețea de fire, dintr-o parte în alta a unei încăperi. Desenele au fost ridicate de la podea, spre tavan, printr-un sistem de elevare, eveniment desfășurat pe durata unei zile. În acest interval, ele au fost înlocuite treptat cu foi albe, desenele disparând în totalitate, până la apusul soarelui. Desenele au constituit unități operaționale distincte, a căror semnificație este condiționată din nou de context, portretele individuale dând naștere mulțimii, prin însumare. O posibilă interpretare a mesajului ar fi elevarea spirituală, evocată de elevarea fizică, de la pământ la cer, la realizarea acțiunii contribuind și fac- torul natural al luminii solare. Apoi, o posibilă dispariție a unui oraș, o depopulare a



¹² Hăscut în
București, artist, mod.
București în Pol.

¹³ Bogdan Achimescu
cu com.

unui vechi habitat. Variile interpretări denotă caracterul deschis al conceptului, ce se construiește prin re-construcția fiecărui proiect, funcție de amplasare.

Kukes love parade (1996) este o instalație „la sol”, ce se desfășoară pe o suprafață de aproximativ 6 x 6 m. Din nou fețe, desenate, de această dată, pe filtre de cafea (cca. 4000), populează arealul, ca într-un „grup etnic”³⁴. Desenul expresiv – notat lapidar – integrează portretul și, prin aceasta, individul – într-un context al mulțimii anonime, în care identitatea persoanei este anulată. Se propune o extensie a desenului în spațiu, prin folosirea suporturilor volumetrice – forme tronconice, șifonate, ale filtrelor de cafea, care creează un joc de lumină-umbră, ritmat de alinierea pe șiruri. Deplasarea în jurul acestei organizări statice, modulare, creează animația desenelor / a mulțimii, inducând în compoziție efectul de mișcare.

Anularea suportului, renunțarea la materialele tradiționale de reprezentare ori plasarea într-un cadru spațial nu împiedică afirmarea particularităților de limbaj caracteristice desenului. Se remarcă unitatea dintre concept, gest și linie, legătura subtilă între conceptul, care reprezintă ideea, și gestul materializat în linie.

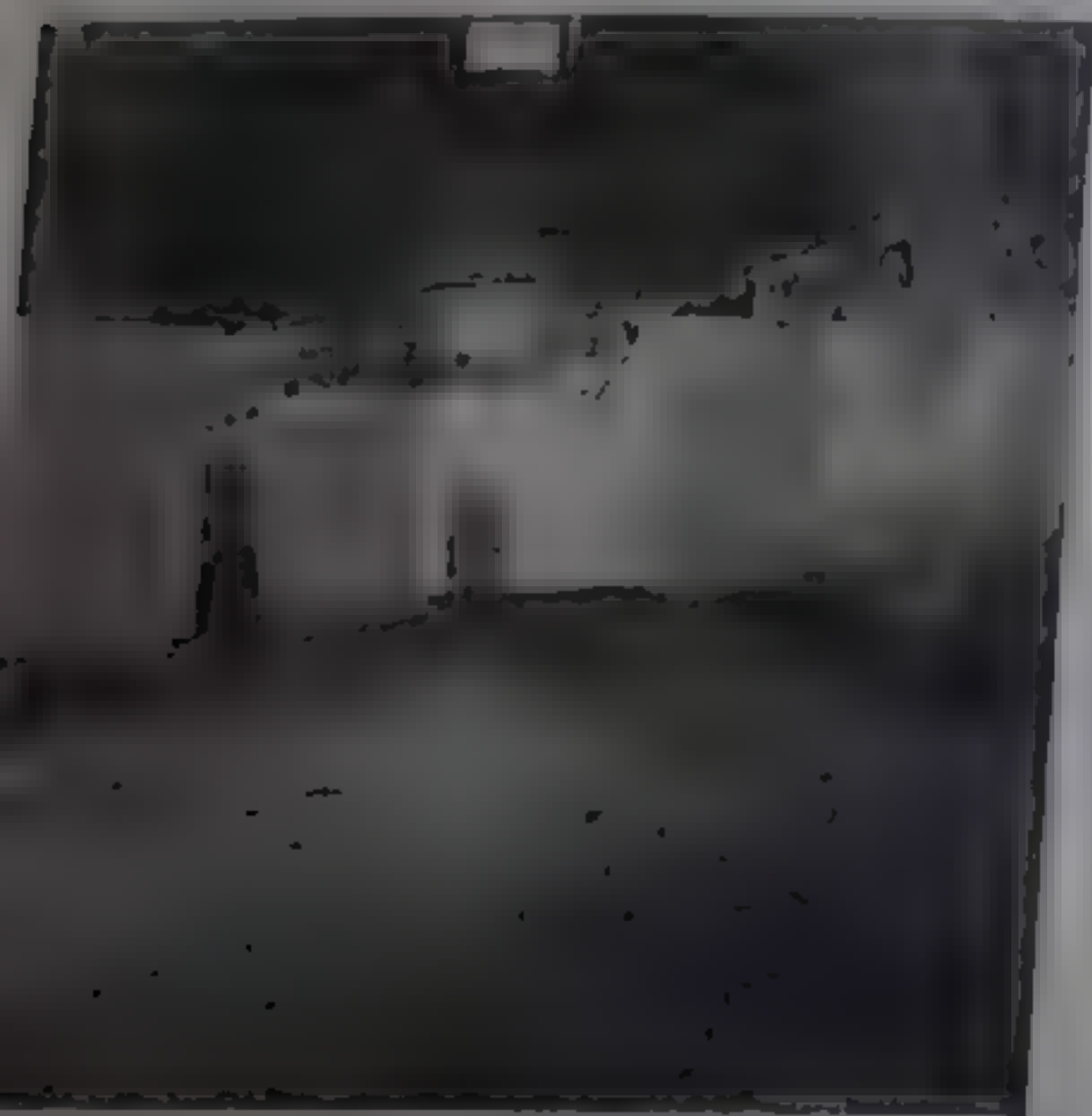


Bogdan Achim

...ă caracterul deschis al conceptului, ce se
ect, funcție de amplasare.

...a sol", ce se desfășoară pe o suprafață de
de această dată, pe filtre de cafea (cca.
ic"¹⁴. Desenul expresiv – notat lapidar –
– într-un context al mulțimii anonime,
propune o extensie a desenului în spațiu,
ne tronconice, șifonate, ale filtrelor de
tmat de alinierea pe șiruri. Deplasarea
eează animația desenelor / a mulțimii,

...e tradiționale de reprezentare ori pla
rea particularităților de limbaj carac-
concept, gest și linie, legătura stabilită
materializat în linie.



G. I. Achimescu - Kuklos love parade

10. PROGRAM DIDACTIC

An de diplomă 2003³⁵. Trei proiecte rețin atenția, prin conceptualizarea limbajului grafic și prin utilizarea lui în situații mai puțin familiare specificității graficii. Comună le este premisa validității și menținerii caracterului grafic al lucrărilor, indiferent de tehnica și procedeele folosite, în limitele impuse de vocabularul specific.

10.1. Relief grafic. (Maria Pavel)

Într-o firească derulare a procesului de cunoaștere și însușire a capacității de expresie a desenului, studenta Maria Pavel propune, în lucrarea sa de diplomă, intitulată *Anonimat*, o translare a limbajului simplificat al desenului, din plan în relief. Studenta supune atenției, în scop justificativ, un citat remarcabil al lui Paul Klee, care, în Cursul de la Bauhaus, face următoarea afirmație:

„Elementele de formă în grafică sunt puncte, energii lineare plane și spațiale. Un element plan care nu trebuie să fie alcătuit din puncte și linii este de pildă o energie tonală identică, aplicată cu un creion de tâmplărie. Un element spațial, o pată vaporosă asemănătoare cu un nor, realizată cu o pensulă plină, cu diferite grade de intensitate. Cum s-a mai menționat, niște puncte în relație unele față de altele pot realiza de asemenea formațiuni plane și spațiale [...]. Am definit noțiunea de element, se înțelege, ca pe ceva necompus. O îmbogățire a simfoniei formale ia naștere din folosirea unor construcții compuse, înfățișate ca niște suprafețe plane de linii ce intră în relație reciprocă; de pildă, la vederea unor ape curgătoare în mișcare. Sau de la punct la linii sau ca forme spațiale din linii și puncte în relațiile dimensiunii a treia; [...]”.³⁶

Lucrarea constă în desfășurarea unor elemente tridimensionale, respectiv a unei multitudini de cuie, de mărimi și materiale diverse, implantate în scânduri de lemn și care descriu o compoziție cu caracteristici grafice.

Având o bogată experiență într-ale desenului, Maria Pavel elaborează, cu ajutorul acestuia, studii preliminare, în care dezvoltă o temă compozițională coerentă, în consens cu suportul ideatic propus, relația *individ-mulțime*. Traseele urmăresc principiile de organizare a elementelor, într-un câmp bidimensional, vizând binoamele: dens-rar, mult-puțin, slab-intens, clar-neclar, izolat-intersectat, alb-negru, moale-dur, agresiv sensibil ș.a.

Desenele realizate în cărbune vădesc căutarea unor soluții plastice, menite să îmbogățească calitățile expresive ale liniei și punctului. Se apelează, de pildă, la o modalitate de reprezentare cvasi-infantilă, în care câmpurile active vizual sunt delimitate prin linii de contur. Atât asocierea diferitelor materiale (grafit, cărbune), cât și recurgerea la anumite procedee tehnice conferă o tentă personală elementelor utilizate.

Maria Pavel folosește cu ingeniozitate un obiect comun – *cuiul* –, căruia îi descoperă o dublă valoare de expresie: a punctului și a liniei, reunite într-un singur element



Maria Pavel - Anonimat

Lucrarea finală, deși, în opinia mea, mai puțin convingătoare sub aspectul organici, suprafeței, se remarcă prin încercarea de a prelue și transpune potențialul din cel al înșelului, obținut cu mijloace consacrate genului, într-o altă tehnică. Sunt specifice în mod creativ, coloratura, aspectul fizic al diferitelor materiale, din care sunt tăiate și culele (mat lucios), mărimea „florilor”, lungimea culelor, înălțimea la care sunt barele culele, orientarea în suprafața compozitiei. Preluând din desen variabile tonale, determinate de folosirea anumitor tipuri de hâșură și de densitățile acestora în suprafață, Maria Pavel obține în relief efecte similare celor de pe hârtie.

Materialul întrebuințat în desen imprimă anumite calități suprafețelor, preluate și în lucrarea finală, în care sunt urmărite redarea aspectului catifelat sau rugos, cel bunelui, irizarea metalică a grafitului, incisivitatea liniei sau melancolia ei. Deși în relief se sustine nu numai prin corporalitatea culelor, care configurează planul înșelului, ci și printr-un al doilea plan, cel al desenului „de umbră”, care spărtuiește în profunzime „tintuită” pe suportul de lemn.

De notat că studenta atribuie cuiului calitatea de tron, aparținând unui nivel inferior, care pare distrasă de forțe exterioare ei. Ordonarea compozițională face trimitere, prin semantic, la dimensiunea socială a temei.

10.2. Desenul ca flux imaginativ. (Melania Ivan)

Proiectul studentei Melaniei Ivan – *Incinta* – aduce, în realitatea vizuală, o trimitere la zibila a nivelurilor de activitate ale psihicului uman. Tema se orientează către inconștientului și a fluctuațiilor mentale, pe care studenta a încercat să le reprezinte grafic. *Desenele direct* s-ar putea numi cvasi instalația Melaniei Ivan, care este compusă dintr-un număr de 11 recipiente de tablă zincată și sticlă.

Perimetrul gândirii este reprezentat de forma cercului, care, printr-o înlocuire în spațiu, pe o traiectorie verticală, determină volumetria cilindrului tronconic, înlocuindu-și diametrul, pe cea a unor trunchiuri de con. Corpurilor astfel atribuită funcția de recipiente, de *incinte*, care adăpostesc salașul gândii.

Preluând însemnătatea simbolică a cercului, Melania Ivan realizează o plastică a închiderii „inconștientului” și apelează la sugestia lui Jung: „cercul împrejmuitoare [...] trebuie să împiedice revărsarea și să asigure înăuntru de împrăștierea provocată de inconștient”³⁷. Forma și proporțiile corespund modului de interpretare a temei. Privirea caleidoscopică, pe care o propun, lasă loc unor sugestii, precum cea a introspecției, sugerate de forma tronconică a volumului tronconic. Comunicarea exteriorului cu interiorul se stabilește și se desfășoară fie prin limitarea pătrunderii informației „la nivelul conștiinței”, fie prin deschiderea acesteia dinspre interior spre exterior, într-un flux nelimitat.

Stratificarea psihicului uman în trepte: inconștient, preconștient și conștient, în formă a teoriei lui Freud, este evocată, în lucrare, prin organizarea în ecrane a spațiului



Melancia Ivan, *Incinta*

37 J.C. Jung, *Studii despre reprezentările alchimice*, Editura Humanitas, București, *Opere complete*, vol. 13, pag. 28.

conținătoare ale vaselor. Melania Ivan „taie” golul recipientelor cu planuri orizontale sau verticale, realizate din materiale transparente sau semiopace, pe care sunt înscrise o serie de însemne grafice. Ele sunt aici substituențe ale fluxurilor mentale, desfășurate la diferitele niveluri ale psihicului. Corespunzător acestora, semnele prezintă diferite grade de descifrabilitate. Pe treapta cea mai profundă sunt desenate semne cu valențe picturale, abia definite, ele amintind planul inconștientului, stratul cel mai puțin accesibil cunoașterii și interpretării.

Urmează trepte cu elemente grafice mai pregnante, în care controlul rațional se face vădit. Soluția plastică de reprezentare a structurii mentale stă în utilizarea planurilor transparente din sticlă și în specularea proprietăților de reflexie ale diferitelor materiale: metalul, apa, oglinda, folia de plastic. Absorbția sau reflectarea totală a imaginii intră în jocul relației interior-exterior, în care privitorul devine parte/conținut virtual a/al imaginii și, prin aceasta, a spiritului universal.

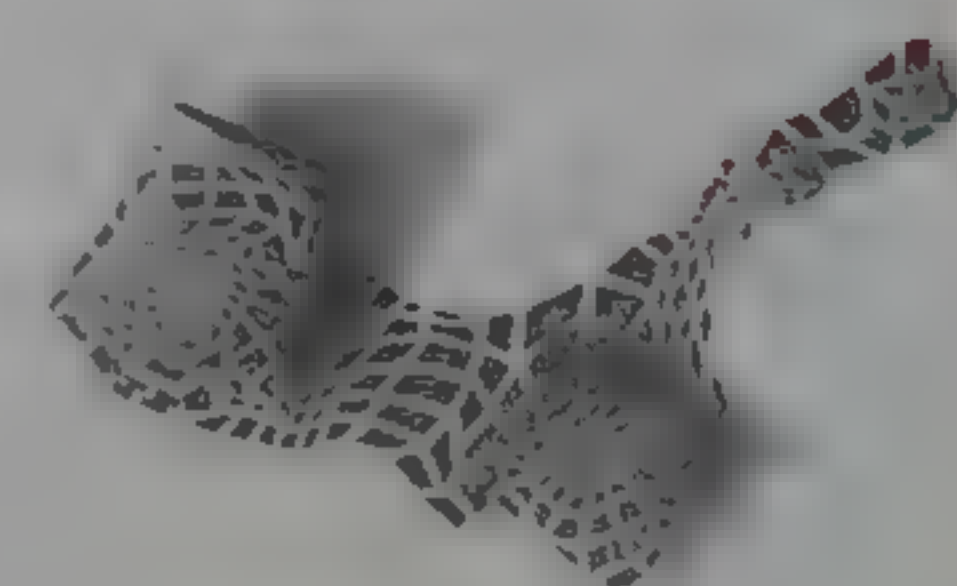
10.3. Trompe l'oeil. (Diana Salomia)

Cel de-al treilea proiect discutat aici se intitulează *Spațiu iluzoriu*. Studenta Diana Salomia încearcă o remodelare a realității perceptive, prin mijloace plastice, inducând în lucrare factorul subiectiv. Tema evocă modalitățile psihologice de fixare și urmare a unui scop existențial, prin căutarea unei medieri între factorul material și cel spiritual. Se subliniază o intercondiționare între capacitățile individuale de decelare a datelor realității percepute și atributele obiectuale ale acesteia. Având ca bază teoretică studiile lui Alfred Adler, sunt aduse în atenție trei referiri la niveluri de ființare ale individului:

- *nivelul material*, cognoscibil prin mijlocirea simțurilor și instinctelor;
- *nivelul psihicului*, care, citează Salomia, este reprezentat: „printr-un ansamblu de stări, însușiri, fenomene și procese subiective ce depind cu necesitate de mecanismele cerebrale și de interacțiunea cu lumea obiectivă îndeplinind funcții de raportare la lume și la sine[...]”¹⁰;
- *nivelul spiritual*, ca treaptă evolutivă superioară, care include planul ideatic și imaginativ, precum și pe cel al instanțelor de judecată.

Miza unei percepții obiective este spulberată de interferența cu planul subiectiv, care alterează și impune un anumit tip de lectură a imediatului. Concepția plastică se bazează aici tocmai pe această posibilă intervenție a subiectului în planul receptării, actul întâlnirii cu realitatea dând naștere unui proces proiectiv cu dublu sens. Unul investește obiectul cu atribute subiective. Ele sunt condiționate de modelele perceptive anterioare, înmagazinate în memoria observatorului, direcția proiecției realizându-se dinspre interior către exterior. Celălalt impune actului perceptiv un traseu determinat de formele și caracteristicile obiectului.

Salomia își construiește lucrarea din cinci panouri, pe care sunt adosate diferite obiecte, ce aparțin unui univers personal, intim: lenjerie de corp, accesorii (poșeta,



Diana Salomia

pantofii) sau obiecte decorative. Intenția remodelării spațiului proximal este realizată în câteva etape:

1. decromatizarea obiectelor prin aplicarea unui strat uniform de alb;
2. formularea unor registre compoziționale, care acaparează formele, integrându-le într-un câmp perceptiv mai amplu;
3. crearea unei rețele-plasă în alb-negru, cu un efect optic deformant, utilizând caracteristicile *op-art*-ei.

Modificarea percepției creează necesitatea receptării în trei timpuri și, prin aceasta, factorul mișcare, ca atribut al vieții înseși, este introdus în lucrare. Primul parcurs îl constituie desfășurarea pe orizontală a compoziției. Rețeaua, privită de la distanță, structurează un fals relief, prin procedeele aglomerării și rarefierii spațiilor plastice, prin diferențele de mărime ale elementului patrulater, care constituie baza unei construcții optice. Câmpul are aspectul unei plase, așternute peste un relief cu suprafețe plane, unghiulare și volume rotunjite. Efectul optic facilitează dispersarea vizuală a corporalității obiectelor, anularea identității lor din punct de vedere perceptiv și contopirea lor în forme aparent nonfigurative.

Al doilea pas în lectura lucrării îl constituie receptarea obiectelor propriu-zise, ce creează, în fapt, un basorelief.

Identificarea lucrurilor determină al treilea nivel al lecturii, cel semantic. Prezența obiectelor de uz individual este interpretată de către Diana Salomia ca un prim stadiu, în corecția pe care o poate face omul în perceperea realității, prin renunțarea la convențiile cu care sunt privite anumite lucruri și atitudini. „Obiectele pot fi un prim înveliș, situat între corp, interior și mediul exterior.”³⁹ Metoda de operare a acestora, fie ca înveliș protector al corpului, fie ca mijloace de dezvoltare a trupului, echivalează, în accepția autoarei, cu orientarea existențială către libertatea materială sau către libertatea spirituală.

Disponerea articolelor de lenjerie în „masa optică” a compoziției, din punct de vedere plastic, raportul dintre parte și întreg. Salomia plasează materia în jocul de alb și negru al rețelei și în balansul dintre iluzie și realitate. Efectul grafic se relevă atât în acromatismul lucrării, cât și în interstițiile și spațiile geometrificate care alcătuiesc plasa.

39 Diana Salomia, susținerea teoretică a lucrării de diplomă, Timișoara, 2003, pag. 3.

delării spațiului proxim este realizată

ui strat uniform de alb;

care acaparează formele, inte-

u;

en efect optic deformant, uti-

ptării în trei timpi și, prin aceasta,

introdus în lucrare. Primul parcurs îl

ei. Rețeaua, privită de la distanță,

nerării și rarefierii spațiilor plas-

trulater, care constituie baza unei

sternute peste un relief cu suprafețe

c facilitează dispersarea vizuală a

punct de vedere perceptiv și con

otarea obiectelor propriu-zise, ce

l lecturii, cel semantic. Prezența

e Diana Salomia ca un prim sta-

rea realității, prin renunțarea la

tudini. „Obiectele personale pot

exterior.”¹⁹ Modul de percepere

mijloace de dezvelire a trupu

istențială către corporalitatea

compoziției susține, din punct

ia plasează binomul spirit ma

ntre iluzie și realitate. Efectul

terstițiile albe dintre unitățile

ARS POETICA | Capitolul V

1. ARGUMENT

O incursiune teoretică asupra unui demers artistic poate fi comparată cu acea mișcare de retragere, pe care artistul o face în fața șevaletului pentru a-și privi, de la distanță, lucrarea aflată încă în travaliu.

Aspectul vocațional al creației vizuale face ca punerea sub lupă a propriilor creații să pară uneori hazardată, mai ales dacă opera de referință nu este de natură exclusiv conceptuală. Este însă de sesizat un fenomen actual, ce îi privește, mai cu seamă, pe artiștii care sunt, într-un fel sau altul, legați încă de tradițiile școlilor de artă. Ei sunt privați de interesul criticilor de artă, care, cu câteva excepții, vizează mișcări ori tendințe ce își găsesc abia acum rezonanțe în arta românească. Astfel că, în absența confruntării cu o critică de specialitate, artistul român se vede supus unor întrebări firești cu privire la creația sa și la drumul ales, fie el și mai puțin spectaculos decât celelalte. Așa stând lucrurile, o investigare teoretică autoreferențială nu mai pare lipsită de temei, iar încercarea de a te redescoperi, ca artist, din această perspectivă, devine un periplu interesant.

În paginile ce urmează mi-am îngăduit câteva momente de reflecție la ceea ce, într-un interval de timp determinat, am acumulat și am decantat pe drumul artei. Am încercat să reparcurg critic etapele pe care le consider importante în evoluția preocupărilor mele, pe care le-am analizat dintr-o dublă ipostază: a *creatorului* și a *umbrei lui*.¹ Traducerea în cuvinte a unor concepte și, mai cu seamă, a modurilor prin care ele au devenit vizibile s-a dovedit a fi un exercițiu nu tocmai ușor pentru un novice într-ale scrisului.

Pentru o mai bună ordonare a materialului vizual și a celui scriptic, am recurs la structurarea lor pe teme și cicluri, respectând, oarecum, apariția lucrărilor, într-un interval de timp ce depășește cu puțin un deceniu. Am încercat să mă retrag „în umbra creatorului”, pentru a mă distanța mai mult de ceea ce am realizat în parametrii artei vizuale și a putea investiga mai obiectiv propriile lucrări.

Periplul autocritic s-a dovedit un experiment în limpezirea traseelor plastice deja abordate și în deschiderea unor noi posibilități exploratorii pe tărâmul artei.

...cunoaște ceea ce vad, simt, intuiesc și gândesc.
...mea; un mod de a-mi pune întrebări și privile-

...la concept, la orientarea stilistică, la expre-
...enta vremurilor în care am ucenicit într-ale
...cărilor pe care l-am prețuit și, nu în ultimul
...copărit. Aceste întâlniri sau conviețuiri au
...tendența exprimării pluridirecționate. Ele
...oare, grafic și pictural, rațional și senzitiv,

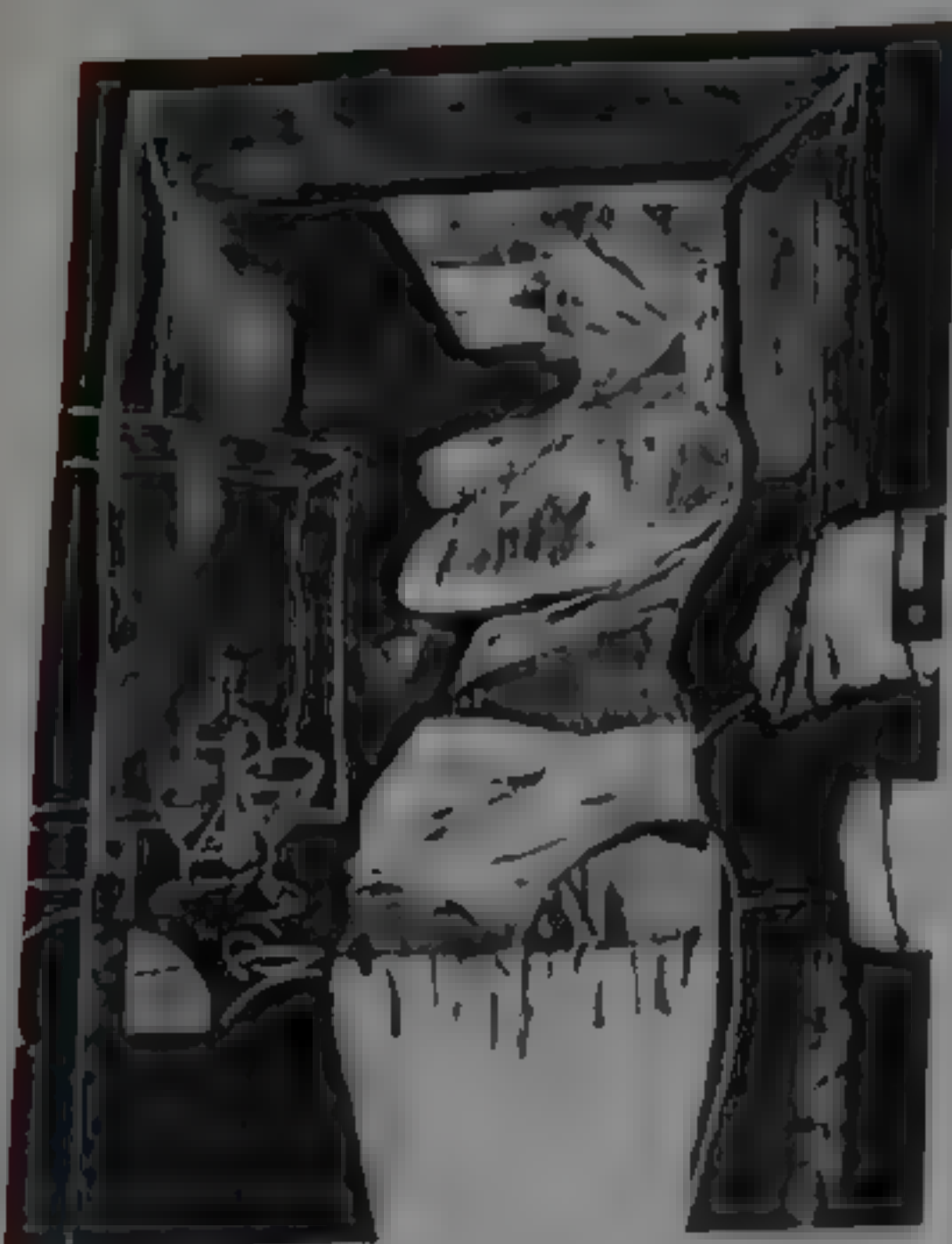
...ialitate l-a constituit programul experi-
...oara, pe care l-am urmat între anii 1976
...ntin Flondor, Elena Minodora Tulcan și
...a acea vreme, învățătura constructivistă
...cercetare și aplicații în domeniul desig-
...nice, abordarea sistematică a desenului,
...uința de a problematiza temele de spe-
...uală m-au făcut să percep arta ca fiind
...cunoașterii, un mijloc de pătrundere în
...me, a formelor ascunse, tainice, ce nu
...ea fi extrase din miezul lucrurilor. Ele
...r scop era să răspundă unor intenții
...după model, în care disecam rațional
...tile de vară, profesorul Flondor iniția
...a lecturi, ce aveau ca temă Natura, fie
...ectul propriilor preocupări artistice.
...Pământ, Văzduh puneau accentul pe
...ului de studiu și/sau ale elementelor
...t simbolic, prin analogiile realizate
...a fel, încât să eludeze servilitatea
...arii ei după principii subiectiv per-
...ta și încitau la îndelungi reflecții.
...atămintelor lui Leonardo și Klee și
...ind nouitatea și ineditul ei, în anii
...creația mea decat ocazional. Ceea

ce a rămas, însă, din această perioadă, a fost un alt mod de raportare în fața naturii, care a devenit locul unor explorări creative, supuse unor rațiuni analitice subiective.

A urmat un alt pas, împreună cu alte învățăminte, alături de profesorul Mircea Dumitrescu. Împătimit fiind de natură, dar într-un alt mod, acesta ne introducea, cu lecțiile sale, în lumea imediatului. Lucrul comun, obiectele cele mai neînsemnate do-
bândeau valori semantice. Studiul lor redeștepta interesul pentru o analiză a formei supusă unei percepții obiective și conducea spre un anumit tip de ilustrativism. Studiul după natură, dintr-o altă perspectivă, mi-a facilitat apropierea de desen cu o mai mare libertate și siguranță și, deopotrivă, deschiderea către vocabularul plastic. Arta ca meșteșug, precum și inițierea în artele grafice se reliefa printr-o cunoaștere temeinică a tehnicilor gravurii și a graficii de carte. Urmările s-au manifestat într-o primă serie de lucrări, pe care le-am tratat, stilistic, în spirit narativ. Apoi, sporadic, în cărțile de autor.

Cele două perioade de școală au reprezentat, într-o oarecare măsură, ieșirea din uni-
versul atelierului de pictură al tatălui meu, Simion Lucaciu. Atmosfera atelierului era fascinantă.

Sensibilitatea sa pentru culoare aducea în pânze lumină, atmosferă, formă și vigoare picturală, căci era un pasionat al picturii, făcând parte dintre cei a căror rațiune de a fi era *pictura*. O vigoare a formei, pe care, în orele de „odihnă” dintre două pânze, o căuta cu strădanie, fascinat de desen. Făcea zeci de desene, schițe în care inseria variante compoziționale, stăruind asupra unor motive sau teme-proiect, dintre care poate prea puține și-au găsit finalitatea. Agreea în mod deosebit grafitul și creioanele colorate cu duct gros, pentru că, spunea el, „au căldură și se lasă ușor stăpânite. În grafit pot să-mi imaginez culoarea; pui linie și ton, îl atingi cu un ocră și e deja pictură”. Pe cât de degajat mâniau tușa, pe atât de riguros era în aceste notații de laborator, ordonând geometrice spațiile picturale, printr-o arhitectură a liniilor prezente sau substituite în structurile cromatice. Îi plăceau desenele tehnice, secțiunile geometrice, impresionat fiind de simplitatea modalităților de reprezentare a unor structuri complexe, sinteză pe care o urmărea, la rândul său, prin reducția elementelor și a gamelor la figuri-semn. „Nu în mult stă multul, în puțin stă multul”, îmi repeta adesea, iar demersurile sale grafice probează această cugetare. Intotdeauna avea la el un „carnet de buzunar”, pe care îl scotea fără rețineri în varii situații. În atelier, își compunea „motive picturale”, alături de rând, după criterii cromatice, diverse obiecte: vase ceramice, hârtii colorate, petale de flori, pietre, frunze uscate, decupaje din reviste. Găseai concomitent două, trei „game de culoare”, răspândite printre lucrări, șevalete, culori. Când începea un nou ciclu, se înconjura adesea de lucrările din atelier, pe care le alătura și le suprapunea, în „registre cromatice”. Selecta din aceste suprafețe, cu ajutorul paspartu-urilor, generând astfel o nouă compoziție: „Decupezi un cadru din cadru și ai întotdeauna ceva de la care poți pornești”. Uneori proceda la fel și cu schițele și cu acuarelele, făcute în *plein-air*, ori colajele din reviste, transformând un motiv figurativ în figurație abstractă; anula con-



Adriana Lucaci - Interior

ținutul ilustrativ, prin eliminarea conturului formal, și păstra doar o morfologie susceptibilă de reflecții picturale. Își nota, deseori, pe schițele fugare, realizate în creion sau în mină de pix, acordurile în care își imagina compoziția, anticipând dominantă sau majoră a viitoarei pânze. De multe ori, prefera să așeze un grund colorat, înainte de a începe tabloul, acordându-și paleta cu suportul pânzei. Cu toate că lucrările semnate de Simion Lucaci degajă spontaneitate, prin libertatea gestului, ele nu sunt cătuși de puțin lipsite de temeiul studiului, exersat în momente de trudă și acumulare. Aceasta era atmosfera de lucru a atelierului, în care, timp de aproape 25 de ani, am avut bucuria de a lua parte la intimitatea unui autentic și împătimit act de creație. Era inevitabilă contaminarea de culoare și, în egală măsură, de gustul pentru desen.

Așadar, în fața mea se așternea o lume a sensibilului, a lirismului romantic, a intuiției picturale, combinată cu un cult al lucidității. Aproape un rezumat a ceea ce arta secolului XX experimentase. De aici preferința bipolară desen-culoare, care s-a concretizat, în timp, prin fuziunea dintre cele două orientări, fiecare având în creația mea o anumită semnificație și justificare.

Într-o căutare a sinelui și a unui limbaj propriu de expresie, direcțiile ce s-au conturat au luat naștere, paradoxal, prin mutarea accentului pe un desen cu valențe picturale, asociat cu reducerea mijloacelor de exprimare plastică la instrumentul grafic.

2.2. Despre universul interior și universul exterior în dinamica demersului creativ

Ceea ce m-a călăuzit pe parcursul creației în acești ani a fost intenția găsim unor *corespondențe vizuale*, care să exprime complexitatea unei lumi interioare, resimțită a fi mai tumultuoasă, mai profundă, mai incitantă de sondat decât realitatea din afara mea. *Lumea subiectivă* a constituit, într-un prim stadiu, o retragere din confruntarea cu o realitate socială în plină criză, haotică, marcată de momentul 1989. Fără a mă considera un „artist implicat social”, am resimțit atunci o contradicție între principiile artei academice³, înțepenită în reguli prestabilite, și posibilitatea ca, prin intermediul ei, să pot exprima acea stare de tensiune lăuntrică, pe care o resimțeam, ca o retragere a ceea ce se petrecea, la fel de tensionat, în cotidian. Goethe spunea că „în progres duce, în planul artei, către obiectivism, iar o societate decadentă se manifestă prin subiectivism”⁴. Iată o cugetare ce ar putea să argumenteze tendința spre interiorizare, manifestarea preferinței pe care am început să o am pentru modul subiectiv de lucru în artă. Subiectivitatea aduce la suprafață o parte a mișcării interioare, care se exprimă în imagine, care exprimă o dublă raportare: eu-lume/lucruri, eu-sine. Ortega y Gasset consideră că relevarea eului este condiționată de imaginea noastră. Eul nu poate fi cunoscut nemediat, deoarece: „eu” nu este insul în opoziție cu celelalte. „eu” nu este acest subiect în opoziție cu subiectul „tu” sau cu „el”. Acel „mine însumi”, *me ipsum*, pe care îl cunosc, atunci când pun în problemă relația: „Cunoaște-te pe tine însuși”. Ceea ce văd, ridicându-se deasupra

3. În care, într-un fel, s-a creat o lume a reprezentării, o lume a imaginii, o lume a simțului, o lume a gândului, o lume a artei, o lume a culturii, o lume a științei, o lume a programelor, o lume a specialității.

4. Cf. Martin Heidegger, *Ființa și timp*, Editura Mercur, București, 1990, pag. 99.

5. Raportul dintre imaginea interioară și cea a exterioară, exprimat de José Ortega y Gasset, în *Desumanizarea artei*, Editura Humanitas, București, pag. 160.

leganându-se, peste nori alungați ai zorilor, ca o amforă de aur, nu este soarele, ci o imagine a soarelui – în fel cum „eul”, care mi se pare că-mi este atât de nemillocit al meu, este doar imaginea eului meu.”

După fiind predispoziția mea spre sondarea profunzimilor spiritului și ale psihicului uman, am considerat că cel mai potrivit mod de accedere către cunoașterea acestor profunzimii este cunoașterea de sine. Deși intimitatea nu poate fi exhibată în termenii obiectivității, ea este temelul oricărei întreprinderi convertite în imagine, idee, concept. Astfel, Ortega y Gasset afirmă că „Intimitatea nu poate fi obiect al nostru nici în știință, nici în gândirea practică, nici în gândirea imaginativă. Și, cu toate astea, ea este adevărata temă a fiecărui lucru, unicul suficient și a cărui contemplare ne-ar satisface re deplin.”

Căutarea introspectivă mi s-a părut incitantă și ca un exercițiu de logică plastică, în încercarea de a pune laolaltă elemente contrarii, ca, de pildă, *expresia figurativă* – o continuare a obiectivării formelor definite mental – cu cea *abstractă*¹. De asemenea, ca mod de figurare a formelor nedefinite sau fără corespondență în lumea realității concrete, echivalente ale antinomiilor: rațiune-sensibilitate, conștiință-inconștiință.

Ideea totalității, a reuniunii contrariilor într-un demers plastic unitar, constituie una dintre preocupările mele pe tărâmul expresiei grafice, preocupare pe care, din punct de vedere teoretic, am asociat-o problematicei susținute de Jung în abordarea relației eu-sine-operă. Jung consideră opera de artă „un tot”, o metaforă a strădaniei de a cuprinde, la nivel conceptual, un anume stadiu psihic, stadiu ce ia naștere, „din concilierea unei disocieri, și anume a distanței dintre conștiință și inconștient”². Reflectarea acestei unități în operă nu este lipsită de variațiile ponderilor deținute fie de una, fie de cealaltă dintre componentele psihicului uman. Traducerea plastică a acestui raport se poate realiza prin atributele perceptive ale imaginii, determinate de implicarea percepției și/sau a reprezentării în constituirea imaginii și a desenului.

Prin *desen* am reușit să mă apropii de lucruri, de oameni, de natură, acordându-mi șansa de a mă repune în acord cu lumea în care trăiesc, prin cunoaștere, ordonare și simțire. Înaintând în timp, mi-am propus un procedeu *autoreflexiv* și, uneori, confesiv, prin care să conștientizez aceste relații – experiențele pe care macro-universul mi le oferă –, așezându-mă fie într-o stare pasivă, contemplativă, fie într-o poziție critică. Am dobândit astfel convingerea că experiența personală este cea care acreditează și consolidează evoluția mea artistică.

Din această perspectivă, aș putea aprecia experiența artistică drept o modalitate de reprezentare a acelor zone obscure, inaccesibile și nedeazăluite privirii. Anca Oroveanu observă disjunția între *expresia intuitivă, inconștientă*, la care Freud și Jung fac referință, în scrierile lor, descoperind-o în artă, și *expresia conștientă*, dirijată, „orientată, într-un fel oarecare, de o concepție cu privire la sine”³, distincție pe care, la rândul meu, o consider importantă pentru actul artistic, ce devine nu numai o „fereastră” a „modelului pur interior”⁴, cum afirma Breton, ci și un act perfect lucid al conștiinței creatoare

¹ José Ortega y Gasset, *op. cit.*, pag. 104.

² José Ortega y Gasset comentând ipoteza abstractă a artei, propusă de Worringer ca opusă întreprinderii, astfel: „Într-un desen geometric, plăcerea estetică nu provine din faptul că aș transeta în el eforturile imprecise, nenumărate, mișcările schimbătoare ale vieții mele interioare care curge în mod constant fără ordine, fără cadență, fără regulă, care este un haos total, ireductibil la o matcă, unde nu ne oprim, unde totul vine și se duce și bate în retragere, fără nimic în repaus, în echilibru, în echivoc. În desenul geometric însă, nu mă bucur de mine, ci împotriva, mă salvez de mine. Într-un giul interior, uitând de mine în acea realitate regulată, împiedicându-mă de a mă gândi la mine, la precizia, sustrasă schimbării, la continuitate”, *op. cit.*, pag. 108.

³ C.G. Jung, *Opere*, vol. 1, 14. *Metamorfoza Conștiinței*, partea a II-a, Editura Teora, București, 1997, pag. 231.

⁴ „...într-un act perfect lucid al conștiinței creatoare”, *op. cit.*, pag. 104.

Sondând atât realitatea imediată, cât și propria interioritate, lucrările mele au rezultat dintr-un demers bivalent: perceptiv analitic și autoreflexiv. Raportarea la mediu este preponderent expresivă, data fiind proiectia euului asupra realității.

Considerațiile asupra compozițiilor sunt, mai curând, consemnări ale unor momente interogative plastice, desenul fiindu-mi un mijloc pertinent de reprezentare a acestora. Analizând tendințele istorice, în care artiștii au recurs la forul interior, ca sursă a subiectelor, am sesizat, în demersul meu plastic, confluența a două tendințe, aparent contradictorii: conceptualitatea și expresivitatea. Deoarece sondarea introspectivă releva aspecte unice, individuale, tangența la aceste curente ține de natura orientării generale și de anumite similitudini în modul de producere a imaginii.

Punctele de sprijin, în geneza procesului de creație, sunt momentele în care balanța dintre conștient și inconștient, rațional și afectiv, luciditate și sensibilitate, comportă modificări. Ele sunt reflectate în subiectele și în modul de expresie alese, desenul constituind o modalitate de înregistrare a oscilațiilor cotidiene, un barometru existențial. Discursul meu creativ devine, așadar, un discurs cu suport ontologic.

Fără a-mi propune să confer un temel filosofic elaborărilor plastice, tendința „subiectivă” atinge însă filonul existențialismului, ale cărui orientări focalizează, cu predilecție, asupra existenței umane. Relațiile dihotomice enunțate mai înainte (conștient și inconștient, rațional și afectiv, luciditate și sensibilitate) se materializează vizual în compoziții prin raportul **structură-textură**, într-un mod similar celui propus de reprezentanții existențialismului, care, considerând schemele strict logice ca fiind insuficiente pentru a exprima sensurile „existenței autentice”, în complexitatea manifestărilor sale, le-au înlocuit cu analiza „texturii” infinit mai bogate a individului. În demersul artistic personal, raportul structură-textură are și conotația raportului individ-mediu/societate.

Într-o etapă de început, afirmația lui Klee: „Arta face lucrurile vizibile” mi-a atras atenție datele lumii perceptibile senzorial, ce pot fi redirecționate spre căutarea esențelor acelei lumi invizibile, esențe care aparțin fondului interior al lucrurilor sesizabile prin însăși apropierea lor, banală și familiară. Aceasta m-a determinat să abandonez, pentru o vreme, obiectualitatea formelor, pe care le-am păstrat doar în **te vizuale**, necesare intrupării stărilor interioare și reprezentărilor mentale, înlocuindu-le cu un conținut narativ. Mi se părea, la acea dată, că o expresie informală, ușor în facit, drept pentru care nu am considerat oportună dizolvarea lor în inefabilul unei abstracții lirice. Pe de altă parte, a exprima o lume ascunsă cu ajutorul elementelor figurative, fără a cădea în capcana literaturizării subiectului, lui, se dovedea a fi un prag nu lesne de trecut.

Ca măsură a lucrurilor, natura a fost și pentru mine reperul prim și în constituit sursa achizițiilor vizuale, a bagajului de imagini, a soluțiilor plastice, în mod direct, de reprezentarea spațiului, a volumetriei obiectelor, de anatomiei artistice. Mijloacele plastice erau subordonate unui desen de

11 Existențialismul își concentrează atenția asupra „stărilor intense și fundamentale problematice, situațiilor limită ale existenței, exploatarea situațiilor paradoxale și dramatice ale conștiinței, încercarea de acreditare a individului singular drept categorie filosofică” [...] *Dicționar de filosofie*, Editura Politică, București, 1978, pag. 256.

și propria interioritate. lucrările mele sunt
analitice și autoreflexive. Raportarea la mediu
se face prin căutarea așezării asupra realității

un mijloc pertinent de reprezentare a acestor
lucruri au recurs la forul interior. La sursă
de inspirație au avut-o adesea lucrurile apăsătoare
din viața cotidiană, dar și lucrurile frumoase
pe care le-am văzut în viața noastră.

Într-un anumit sens, lucrările mele sunt
un fel de sensibilitate comportamentală, care
se manifestă prin faptul că, în viața noastră,
uneori, un barometru existențial. Discursul
este ontologic.

Într-un anumit sens, lucrările mele sunt
un fel de sensibilitate comportamentală, care
se manifestă prin faptul că, în viața noastră,
uneori, un barometru existențial. Discursul
este ontologic.

„Căuta face lucrurile vizibile” mi-a re-
amintit că pot fi redirecționate spre căutarea
în fondului interior al lucrurilor, în-
tr-un fel. Aceasta m-a determinat să nu
mă las să fiu, pe care le-am păstrat ca recipien-
ți ai reprezentărilor mentale, recipiente
ale unei expresii informale poate cădea
într-o dizolvare a lumii vizibile în
prima o lume ascunsă cu ajutorul
organizării subiectului, a anecdoticu-

ne reperul prim și inițiativ. Ea a
ajutat, a soluțiilor plastice, lega-
tăriei obiectelor, de cunoașterea
te unui desen de reprezentare.

Fascinată fiind de varietatea formelor, mă simțeam atrasă de corporalitatea lor, de
puterea de iluzionare pe care desenul o avea, în raport cu realitatea exterioară. Pentru
că nu m-am putut desprinde, dintr-o dată, de forma reală a obiectelor, am regăsit,
prin desen, posibilitatea unei fuziuni a fondului interior cu lumea vizibilului, prin aceea
„image tactile”, de care vorbește Wölfflin, urmărind descrierea prin contur a obiec-
telor și a modelelor pe care le studiam. Manifestând un real interes pentru studiul
antropomorf, am acordat mai multă importanță expresiei simbolice a figurii umane,
încercând să ies din cadrul desenului academic. Intenția exprimării nevăzutului nu
își găsea locul nici în tendința expresiei suprarealiste, către care mă îndreptam, deși,
conceptual, izvorul era același, nici în simbolism, atunci când eram preocupată de tran-
scrierea codificată a gândului, nici în abstractul geometric, pe care îl puteam asocia
mai curând structurării interne a imaginii și mai puțin popularii ei cu figuri geometri-
ce, a căror simbolistică consacrată o găseam redundantă. Dilemă accentuată apoi și de
confruntarea cu opera marilor maeștri: Cézanne, Klee, Kandinsky, Mondrian, sau mai
îndepărtatii Leonardo, Michelangelo, Rembrandt, Goya, ori modernii cubiști și expre-
sioniști, ale căror moduri de exprimare, aflate în contradicție unele față de celelalte,
veneau când să-mi confirme, când să-mi infirme soluțiile plastice, la care ajungeam.

Admirându-i pe protagoniștii artei, încercam să înțeleg și să diferențiez anumite
moduri de a sugera, prin desen și culoare, date ale unei percepții, pe care eu o consi-
deram obiectivă. Am păstrat în continuare o legătură de studiu cu natura, dar acest
raport s-a modificat în timp. Întrucât mi-am diminuat interesul pentru concretețea
formelor exterioare și pentru desenul analitic, în favoarea căutării acelor forme adec-
vate exprimării de sine, natura a rămas locul unor analize structurale și texturale, ce
au devenit principii de bază în alcătuirea imaginii. Logica structurilor s-a constituit în
fundamentul constructiv al organizării și al sintaxei spațiului compozițional, în vreme
ce textura, cu atribute organice, argumentează discursul morfologic. De la un desen
perceptiv, cu accent pe interpretare și denotativ, m-am îndreptat către desenul cu va-
lențe creative, conotativ (vezi ciclurile de lucrări *Mecanisme* și *Zodiac*). Pentru exprima-
rea unor lucruri concrete, dar și impalpabile, am recurs la dialogul dintre *reprezentarea*
figurativă și *expresia de factură non-obiectuală*, asociind tendința figurativă viziunii *line-*
are, iar pe cea informală viziunii *picturale*.

Atingerea echilibrului între universul interior și cel exterior, prin reunirea contrari-
ilor – substrat al căutărilor plastice –, și-a găsit, în preocupările mele, corespondența
în problematica plastică legată de **echilibrul vizual**. *Dinamica perceptivă*, susținută de
tensiunile vizuale, generate de *raportul elementelor cu cadrul-suport*, de *liniile de forță*
din interiorul compoziției, de *ponderile vizuale* ale formelor și culorii, constituie punc-
tul principal de interes.

Privite ca soluții posibile, structurile și, mai cu seamă, texturile mi-au deschis calea
spre eliberarea figurilor de un conținut exclusiv obiectual, legitimat prin corectitudi-
nea reprezentării, conforme unei realități exterioare, îndrumându-mă către acceptarea

aceleiași realități sub aspectul *organicității* și al unei *dinamici interioare*, sugerate de formele din natură. Am găsit, astfel, un alt tip de compatibilitate între universul exterior și cel interior, care nu se mai desfășura la nivelul învelișurilor lucrurilor, ci venea din interiorul lor, asemeni lumii pe care eu însămi doream să o dezvălui. Reflectarea acestor observații în lucrările mele a însemnat *eliberarea gestului din strânsoarea formei, eliberarea formei de convențiile reprezentării realiste și a reprezentării de condiționarea aparențelor lumii exterioare* (vezi ciclul *Povești despre cotidian*).

Eliberarea gestului a atras după sine căutarea unui suport vizual, care să accepte imperfecțiunile accidentalului, a ductului ce nu mai urmărește un contur determinat de prezența lucrurilor. Exercițiul liber al mâinii nu era îndeajuns pentru a rezolva problema libertății interioare. Gestul avea nevoie de o ancorare într-un alt fel de forma. Așa au apărut o serie de personaje deformate, de configurări care degajau energia gestului, de texturi necesare vibrării suprafeței. Toate răspundeau unei necesități de ordin intern, fiind dictate de un ritm descoperit cu fiecare lucrare în parte. De la o precizie obiectivă, am purces către imprecizia voită a unei *trasări de condei subiective* (*Enclave, Portret*). Fiecare dintre aceste teme problematizează un anume moment existential.

Construcția, la început precis urmărită, se îndrepta către compoziții ce se consolidau chiar în momentul creației. *Con-formitatea* lăsa loc *in-formității* și *in-formalului*, angrenându-mă în jocul hazardului. Lumea interioară mi se releva prin distorsiuni ale lucrurilor și personajelor închipuite, prin asocieri întâmplătoare de obiecte, dictate, în bună parte, de evenimentul plastic derulat sub privirea mea. Am apelat atunci la procedeul *dicteului automat*, fascinată de imprevizibil (*Auto-grafii*, *Alter ego*, *Directo de mine*). Pentru a nu scăpa de sub control lucrarea, mă foloseam de accidente de proveniență pe parcursul lucrului ca de niște sugestii, pentru formele ce urmau a fi create și, ulterior, și dirijam, printr-un act de conștiință, structura compozițională, încercând să păstru încă mult din datele aparenței. Deși modificată, ea intra în compoziții cu tentă narativă, dialogul dintre personaje incitând la țesuturi mai mult anecdotice.

Pe măsura evoluției plastice, manifestată în intenția epurării limbajului plastic, se m-au ghidat către renunțarea la o parte dintre elementele figurative, simplificarea lor și focalizarea pe anumite componente ale figurii umane. A reprezentat trecerea de la un sistem perceptiv, fundamentat pe analiza formelor plastice, bazat pe componenta comunicatională a limbajului plastic și pe transformarea figurativă în figurație abstractă, convertită în figurile-semn. Latura expresivă prindea contur, urmărind întrepătrunderea dintre figurativ și abstract, dar păstrând, ca loc de experiment plastic, sugestia antropomorfică.

...și al unei dinamici interioare, sugerate de alt tip de compatibilitate între universul exterior la nivelul învelișurilor lucrurilor, ci venea eu însămi doream să o dezvălui. Reflectarea înnat eliberarea gestului din strânsoarea formei, și a reprezentării de condiționarea (ști despre cotidian).

...utarea unui suport vizual, care să accepte nu mai urmărește un contur determinat de i nu era îndeajuns pentru a rezolva probleme de o ancorare într-un alt fel de formă. Așa le configurări care degajau energia gestu pute răspundeau unei necesități de ordin fiecare lucrare în parte. De la o precizie unei trasări de condei subiective (*Enclave*, izează un anume moment existențial îndrepta către compoziții ce se conso ea lăsa loc in-formității și in-formalului, prioară mi se releva prin distorsiuni ale eri întâmplătoare de obiecte, dictate, ub privirea mea. Am apelat atunci la zibil (*Auto-grafii*, *Alter-ego*, *Dincolo de* mă foloseam de accidente survenite u formele ce urmau a fi configurate uctura compozițională. Figura uma dificată, ea intra în alcătuirea unor naje incitând la țeserea unui subiect

...ția epurării limbajului, temele ale elementele figurative, către simpli figurii umane. Acest pas a repre at pe *analiza formală*, la un altul, ic și pe transformarea motivelor semn. Latura expresivă a început gurativ și abstract, grafic și pic-tia antropomorfă (*Întrupări*).

2.3 Cum se pot exprima vizual universul interior și universul exterior prin relația spațială dintre tendința centrică și cea excentrică, reunite în echilibrul dinamic al imaginii. Considerații teoretice

Ceea ce mă interesează, de regulă, atunci când lucrez este, în primul rând, desfășurarea și evoluția actului creativ și mai puțin finalitatea lui. Mă refer aici la aspectul pur estetic al lucrării finite. Aceste momente le percep ca pe niște activități de investigare, nu numai a unor realități obiective și subiective, ci și a unor noi procedee tehnice. De aceea, demararea unei lucrări nu se bazează pe un antedemers, în detaliu structurat și elaborat. Există o proiecție premeditată a temei, mai mult sau mai puțin conturată mental, uneori pre-figurată în schițe, dar toate acestea lasă suficient loc unui proces în desfășurare, în care îmi rezerv surpriza neprevăzutului, a speculării unor accidente ivite pe parcursul evoluției lucrării. Acest mod îmi captează interesul față de cele configurate pe suport și, urmând intenția inițială, mă obligă să fiu într-un dialog permanent cu lucrarea. Totodată, îmi acordă șansa de a evita „maniera” și o anume redundanță stilistică, ceea ce nu înseamnă însă că totul se întâmplă în afara „regulii”

Atât tendința centrică, precum și cea excentrică reprezintă, conform studiilor de psihologia percepției, o constantă universală a comportamentului uman, de integrare în și raportare la mediu. Așa cum arată Rudolf Arnheim, tendința centrică reprezintă îndreptarea atenției asupra sinelui, fapt ce motivează orice tip de întreprindere umană de-a lungul vieții¹². O dată localizată poziția individului în societate, există tendința, la fel de naturală, ca acesta să intre în dialog cu componentele mediului ce alcătuiesc habitatul său. Dialogul se stabilește prin orientarea dinspre poziția centru-individ spre alți centri-indivizi, scopuri, ținte ex-centrice, aflate dincolo de sine.¹³ Punerea în acord a celor două poziții conduce spre încercarea de stabilire a echilibrului, atât în planul existenței, ca mod potențial de direcționare/scop a/al acțiunii umane, cât și în planul expresiei plastice, ca sistem de ordonare a spațiului compozițional și ca scop al distribuirii elementelor compoziționale. Interacțiunea forțelor interne și externe constituie „baza lumii fizice și mentale”¹⁴ și determină o serie de relații psihologice, ce se reflectă în actul și în produsul artistic. Traducerea lor în limbaj vizual înseamnă prezența unor factori dinamici în câmpul perceptual, vizibili sau ascunși

Echilibrul vizual poate fi înțeles ca o stare de compensare a forțelor vizuale, ce acționează în relația dintre elementele configurate ale unei imagini, precum și în relația acestora cu cadrul. Definind echilibrul vizual prin analogie cu starea echilibrului fizic, Arnheim menționează că, asemeni unui corp fizic, imaginea posedă un centru de greutate, care corespunde centrului de echilibru perceptiv al compoziției¹⁵. El nu poate fi determinat printr-un calcul rațional, ci rămâne o problemă de apreciere intuitivă, o măsură pe care simțul vederii și simțul artistic o sesizează. Relația dintre poziția ego-centrică sau auto-centrică și pozițiile periferice nu este condiționată, în artă, di-

12. Din punct de vedere psihologic, tendința de integrare a mediului în jurul sinelui este o caracteristică universală a comportamentului uman. O dată localizată poziția individului în societate, există tendința, la fel de naturală, ca acesta să intre în dialog cu componentele mediului ce alcătuiesc habitatul său. Dialogul se stabilește prin orientarea dinspre poziția centru-individ spre alți centri-indivizi, scopuri, ținte ex-centrice, aflate dincolo de sine. 13. Punerea în acord a celor două poziții conduce spre încercarea de stabilire a echilibrului, atât în planul existenței, ca mod potențial de direcționare/scop a/al acțiunii umane, cât și în planul expresiei plastice, ca sistem de ordonare a spațiului compozițional și ca scop al distribuirii elementelor compoziționale. Interacțiunea forțelor interne și externe constituie „baza lumii fizice și mentale” 14. și determină o serie de relații psihologice, ce se reflectă în actul și în produsul artistic. Traducerea lor în limbaj vizual înseamnă prezența unor factori dinamici în câmpul perceptual, vizibili sau ascunși

15. Din punct de vedere psihologic, tendința de integrare a mediului în jurul sinelui este o caracteristică universală a comportamentului uman. O dată localizată poziția individului în societate, există tendința, la fel de naturală, ca acesta să intre în dialog cu componentele mediului ce alcătuiesc habitatul său. Dialogul se stabilește prin orientarea dinspre poziția centru-individ spre alți centri-indivizi, scopuri, ținte ex-centrice, aflate dincolo de sine.

caracteristicile intrinseci ale figurilor geometrice, care alcătuiesc, în mod uzual, locul de desfășurare a elementelor plastice. Studii de specialitate au demonstrat, însă, ca, în cazul figurilor geometrice regulate, ochiul tinde să caute punctele de echilibru pe traseele structurale ale formelor respective. Astfel, de pildă, în cazul pătratului, centrele principale de echilibru, considerate puncte de repaus, sunt locul de intersecție a diagonalelor și colțurile aflate la capetele acestor diagonale.

Date fiind *forma* și *direcția*, ca elemente ce definesc orice tip de imagine, dincolo de aparența sau obiectul la care se face referință, o analiză a imaginii poate fi redusă la analiza factorilor ce stabilesc coordonatele vizuale ale acestor elemente fundamentale. Deși formele se prezintă ca fiind statice din punct de vedere al reprezentării fizice, câmpul vizual pare animat de o serie de forțe invizibile, care se atrag sau se resping, forțe ce creează osatura nevăzută a compozițiilor. Șarpanta, cum este numită structura compozițională, este alcătuită dintr-o rețea de direcții, ce leagă centrele compoziționale, subordonate ierarhic centrului primar. Aceste centre, numite centre de interes, radiază, prin intermediul unor vectori¹⁶, o energie ce activează optic spațiul dintre două sau mai multe elemente.

Forma geometrică ce definește tendința centrică, într-un mod lipsit de echivoc, este *cercul*. Razele, ce pornesc din centrul geometric al figurii, devin vectori radianți ai configurației. În seria formelor geometrice marcate de centricitate se află și *pătratul*, care are medianele ortogonale egal depărtate de centru și diagonalele egale. Armătura formeii prezintă o poziție ortostatică, la intersecția liniilor mediane, și patru poziții dinamice pe axele diagonale. Centrul de interes nu este condiționat, așa cum am menționat deja, de centrul geometric al suprafeței de desfășurare a compoziției, iar echilibrul vizual nu presupune o repartizare simetrică și egală a forțelor. Structura este determinată de existența unor tensiuni direcționate, pe care factorii de *dimensiune*, *formă*, *mărime*, *amplasare*, *culoare*, *valoare* le posedă, caracteristici ce participă totodată și la contracararea nodurilor energetice ale câmpului. Starea de echilibru optic poate fi atinsă, așadar, prin implicarea câtorva factori, după cum urmează:

- PONDERE: mult-puțin
- GREUTATE: greu-ușor
- DENSITATE: dens-rar; plin-gol; izolat-aglomerat
- MĂRIME: mare-mic
- POZIȚIE: sus-jos; stânga-dreapta;
- DIRECȚIE: ascendent-descendent; înainte-înapoi
- MIȘCARE: static-dinamic
- VALOARE: închis-deschis
- CULOARE

Problema echilibrului vizual poate fi rezolvată prin acțiunea conjugată a acestor factori. Un centru activat de factorii *mărime* și *valoare*, de pildă, poate fi echilibrat printr-o formă caracterizată de poziție și culoare (de exemplu, o pată de gri neutru,

¹⁶ Un vector este o forță „trimisă ca o săgeată într-o anumită direcție”, Rudolf Arnheim, *op. cit.*, pag. 27

alcătuiesc, în mod uzual, locul
tate au demonstrat, însă, că,
caute punctele de echilibru pe
pildă, în cazul pătratului, cen-
trul, sunt locul de intersecție a
diagonalelor.

Orice tip de imagine, dincolo de
a imaginii poate fi redusă la
elemente fundamentale.
În vedere al reprezentării fizice,
care se atrag sau se resping,
ta, cum este numită structu-
ra, ce leagă centrele compoziți-
onale, numite centre de interes,
conferă optic spațiul dintre

un mod lipsit de echivoc,
ii, devin vectori radianți ai
structurii se află și *pătratul*,
diagonalele egale. Armătura
mediană, și patru poziții
compoziționale, așa cum am men-
ționa a compoziției, iar echi-
libru forțelor. Structura este
de factorii de dimensiune,
factorii ce participă totodată
la echilibru optic poate fi
rezumată:

erant

pozi

conjugată a acestor
a, poate fi echilibrat
punct de gri neutru,

în cantitate mare, poate fi contrabalansată printr-o cantitate mică de oranj). Ca și în
fizică, asupra sistemului de echilibru vizual, pot acționa factorii de compoziție, astfel
ca ponderi vizuale importante pot fi echilibrate prin plasarea lor în raport cu
culoare, valoare etc., la distanțe mai mari față de punctul de echilibru". Acestor factori
li se alătură centrul de interes, determinat de subiect, de complexitatea formei sau de
alte caracteristici, numit de Ethel Puffer „interes intrinsec”

17

Atribut simbolic al lumii terestre, pătratul reprezintă, în creația mea, atât locul des-
fășurării compoziționale, prezent fiind în formatul cadrului, cât și logica geometrică
ordonatoare a unităților figurale. „Pătratul, spune Arnheim, cu servituțiile sale față de
grila gravitațională, utilizează resursele formatelor rectangulare, de a se raporta ferm
la existența pe această lume”¹⁹. Prin prisma acestei afirmații, dimensiunile universului
interior și ale celui exterior, amplasate în spațiul existenței umane, și-au găsit cores-
pondența în conceperea unor compoziții în format pătrat și în recurgerea la alcătuirea
tramei compoziționale din șiruri de pătrate suprapuse.

Tendința centrică este exprimată în ciclul de lucrări *Portrete*, unde am utilizat pătra-
tul ca suport, afirmând ideea antropocentrismului, prin plasarea figurilor și a centrelor
de interes pe coordonatele de bază ale formatului.

Interferența tendințelor centrice și excentrice se regăsește în compozițiile *Enclave*.
Seria conține un număr de opt lucrări, concepute atât pe format pătrat, cât și pe drept
unghiuri verticale. Deoarece conținutul acestor lucrări va fi analizat în secțiunea tema-
tică, mă voi rezuma aici la analiza imaginii sub aspectul realizării echilibrului vizual.

Formatele pătrate reunesc, fiecare, câte o grilă cu 36 de pătrate, dispuse într-o rețea
ortogonală, ce conferă spațiului o structură omogenă. Fiecare pătrat din rețea încas-
trează câte un personaj, ce devine un potențial centru de atenție. Structura carteziană
conferă uniformitate câmpului, sub raportul forțelor, neevidențiindu-se nici un punct
anume.

2.4. Despre desen și construcția imaginii

Opțiunea pentru desen? A apărut din convingerea că desenul îmi oferă posibilitatea
unei *exprimări directe*, printr-o anume franchețe a gestului ce urmărește gândul. De-
senul este modul cel mai puțin sofisticat de a comunica, instrumentul cel mai potrivit
de a-mi materializa viziunea plastică, de a tatona cele două componente care alcătuiesc
lumea: microuniversul și macrouniversul, utilizând un minim de mijloace. Considera-
rea procesului de creație ca fiind un proces cumulativ al stărilor și rezultatelor unor
experimentări continue m-a determinat să văd în actul artistic, în primul rând, o cale
de cunoaștere, un act de conștiință. Pentru mine, el se materializează prin desen, care

imi servește, pe de-o parte, la desăvârșirea artistică, prin iscodirea, în continuare, a naturii, iar pe de altă parte, la aducerea formelor imaginației în planul realității. Spre desen m-a atras posibilitatea de a concentra, în elemente sumar configurate și putine la număr, exprimarea unui conținut amplu.

În privința tehnicilor, am încercat să aduc, în planul *graficii de șevalet*, unele aspecte ale imaginii, care se obțin, în mod curent, cu ajutorul tehnicilor specifice gravurii în aquaforte sau aquatinta, dar și cu ajutorul tehnicilor picturii, pe care le-am conjugat cu desenul în tuș, cu penița, cu laviurile, cu trasarea ductului cu pensula, cu pete transparente de culoare. În dorința extinderii arealului câmpului compozițional, am reconsiderat dimensiunile suprafeței de lucru și am utilizat suportul de pânză întins pe șasiu (suport specific picturii de șevalet). Acest lucru mi-a permis introducerea aspectului monumental în grafică, considerată a fi, în general, un gen abordabil în limite dimensionale reduse. Redimensionarea vine în urma percepției câmpului de expresie ca fiind un mediu auto-cuprinzător, actul execuției devenind o incursiune, la propriu, pe suprafața pânzei.

Deși cunoșteam potențialul expresiv al desenului de contur, la simplificarea nărilor celor de expresie am ajuns, practic, printr-o succesiune de etape, în care am renunțat, treptat, la alte elemente de limbaj, aflate în corelație cu o anume descriere a formei, precum hașura, aservită reprezentării volumului prin efectul de lumină și umbră, conturul de închidere continuă a formei, pata de culoare, menită să susțină raportul formă-fond, precum și celelalte modalități de expresie consacrate. Reducerea vocabularului la evidența unităților gramaticii vizuale, enunțate în individualitatea lor stabilite, în economia compozițională, în relații de juxtapunere și suprapunere, evidențiază o altă fază a evoluției câmpului perceptual. Este vorba de trecerea de la reprezentarea formelor în corelație cu spațiul tridimensional, la punerea în evidență a structurilor dimensionale a imaginii, condiționată de desfășurarea pe coordonatele planului, pe axa verticală și orizontală. Cele două direcții devin, în seria de lucrări intitulate *Forme*, elementele tectonice ale organizării compoziționale, prin alcătuirea unor structuri pătrate, rezultate din intersecția, la distanțe egale, a unor serii de verticale și orizontale.

O altă provocare a fost aceea de a substitui culoarea și capacitatea de expresie a culorii prin tehnici ale desenului, care să confere lucrărilor o vibrație expresivă care mi se părea că se poate obține, cu mai mare ușurință, prin intermediul culorii. Această convingere este rezultatul observației că ea, culoarea, deține o capacitate de stimulare a sensibilității, printr-o putere de seducție perceptivă. La care asistam uneori, în atelierul tatălui meu, criticul de artă Deliu Petru, când acesta afirma: „Desenul este la fel de expresiv ca și culoarea. Chiar când nu ai la dispoziție special să faci osatura unui tablou, ea se leagă chiar dacă ai pus numai pe pânză. Pentru că nu există formă fără desen, fără linie. Nu se poate ca forma să apară fără aibă coerență. Or, coerența este un lucru care vine din intelect și intelectul este în artă prin linie, prin desen, în timp ce afectul, prin culoare”.²⁰

²⁰ Deliu Petru, *Marturii de președinție*, în *Lucrări*, în albumul *Simion Lucian*, editie îngrijită de Adriana Lucian, Editura Fundația Interart Triade, Timișoara, 2003, pag. 42.

a, prin iscodirea, în continuare, a
 imaginației în planul realității. Spre
 mente sumar configurate și puține

il *graficii de șevalet*, unele aspecte
 ul tehnicilor specifice gravurii în
 picturii, pe care le-am conjugat
 ductului cu pensula, cu petele
 lui câmpului compozițional, am
 ilizat suportul de pânză întinsă
 cu mi-a permis introducerea as
 eral, un gen abordabil în limite
 perceperii câmpului de expresie
 enind o incursiune, la propriu,

contur, la simplificarea mijloa
 de etape, în care am renunțat,
 o anume descriere a formei,
 ctul de lumină și umbră, con
 enită să susțină raportul for
 crate. Reducerea vocabularu
 individualitatea lor și aflate, în
 rapunere, evidențiază o altă
 ea de la reprezentarea obiect
 vidență a structurii bidimen
 donatele plane ale acesteia:
 de lucrări intitulate *Enclave*,
 alcătuirea unei rețele de pă
 n de verticale și orizontale,
 motitatea de inducție emoti
 lor o vibrație similară celei
 , prin intermediul culorii,
 ea, deține o valoare intrin
 ie perceptivă. În discuțiile
 ta Deliu Petroiu obișnuia
 iar când nu cauți în mod
 us numai pete de culoare.
 e ca forma plastică să nu
 t și intelectul se exprima

În etapele constituirii imaginii, urmez un traseu coerent, ce evoluează de la simplu la complex. Alegerea variază, ca ordine, între o configurare liberă și o formulă riguros determinată, în funcție de tema plastică, de dispoziția interioară și de durata elaborării lucrării.

Imaginea vehiculată este cea *stratificată*. Ea relevă (și poate fi asemănată cu) acele trepte ale conștiinței, în care reflectarea realității exterioare suferă diferite grade de integralitate. Absorbția la diferite niveluri de conștiință este condiționată de structura activității psihice pe mai multe planuri de profunzime: conștient, subconștient și inconștient. Desenele mele reprezintă o punere în formă a acelor fenomene ale vieții interioare lipsite de consistența unui conținut obiectual. Imaterialitatea acestor procese este reflectată în configurarea unei imagini *mobile, nefixată* în conturul unei singure forme, încărcată de o *fluiditate* confuză, nedefinită. În etapele alcătuirii ei, refac, printr-un sistem analog, un model posibil al percepției, selectării, conștientizării, memorării și uitării informației vizuale. Chiar dacă unul din procedeele la care recurg adesea este cel al automatismului, angrenarea lui în joc are loc după o prealabilă direcționare compozițională, după definirea unei trame de ghidaj.

Prima etapă are ca punct de pornire o structurare logică, uneori geometrică, a compoziției, ce asigură trasarea liniilor directe ale ansamblului. Este momentul de sinteză și de proiectare a coordonatelor lucrării. O etapă rațională, la care apelez atunci când tema propusă s-a clarificat, parțial, într-o fază anterioară lucrării finale. Aici, desenul are funcția de a stabili liniile forță ale compoziției și de a le orienta în câmpul lucrării. El construiește fundamentul imaginii, fără a se destăinui privirii. Doar uneori trama compozițională răzbate până în ultimul strat al lucrării, înscriindu-se printre elementele sale constitutive.

Etapa a doua este marcată de pregătirea suprafețelor de lucru, prin procedee ce aparțin atât tehnicilor grafice, cât și picturii. Este o etapă de degajare a unor pulsioni interioare, care anunță, printr-o nebuloasă, centrele vitale ale compoziției. Între prima și a doua etapă, există inversări ale ordinii, în sensul preluării funcției coordinative de către elemente libere, mobile, instabile ca morfologie, plasate în spațiul compozițional.

Imaginea se construiește în plan vertical, printr-un proces de stratificare, alcătuit din reveniri succesive, prin afirmarea desenului și destrămarea lui sub tente picturale, prin suprapuneri de entități vizuale decalate ori prin asamblări de suprafețe realizate în tehnica colajului. O viziune adesea fragmentată, asemeni percepției parțiale și fugare. Figurile, fie ele personaje sau portrete imaginare, apar și dispar în mase de griuri difuze sau se asociază cu planuri geometrice de culoare, care pigmentează compoziția cu accente punctuale. Alăturarea linie-pată creează elementul de contrast factual, lucrările fiind tratate într-o dominantă de neutralitate tonală, pe care o asociez fondului de neutralitate în care se situează reprezentările, al căror corespondent real nu există.

Tehnicile grafice îmi oferă posibilitatea diversificării formelor de expresie, dat fiind că mijloacele influențează, la rândul lor, caracteristicile expresive ale imaginii. „Me-

diul este mesajul", spune McLuhan²¹, referindu-se, cu precădere, la mediul electronic al contemporaneității. Dar afirmația lui se susține luând în discuție orice tip de mediu, înțeles ca mijloc de expresie și de comunicare. Orice schimbare practică dincolo de limitele acreditării tradiționale devine un stimul vizual nou, cu potențial de originalitate. Apelez, uneori, în lucrările mele, la o anumită redundanță, atunci când propunerile vizuale conțin trimiteri simbolice, considerând necesară păstrarea imaginii între parametrii comprehensibilității, pentru ca mesajul să poată fi receptat corespunzător.

1. DESENUL CA MIJLOC DE COMUNICARE

1.1. Despre tematică

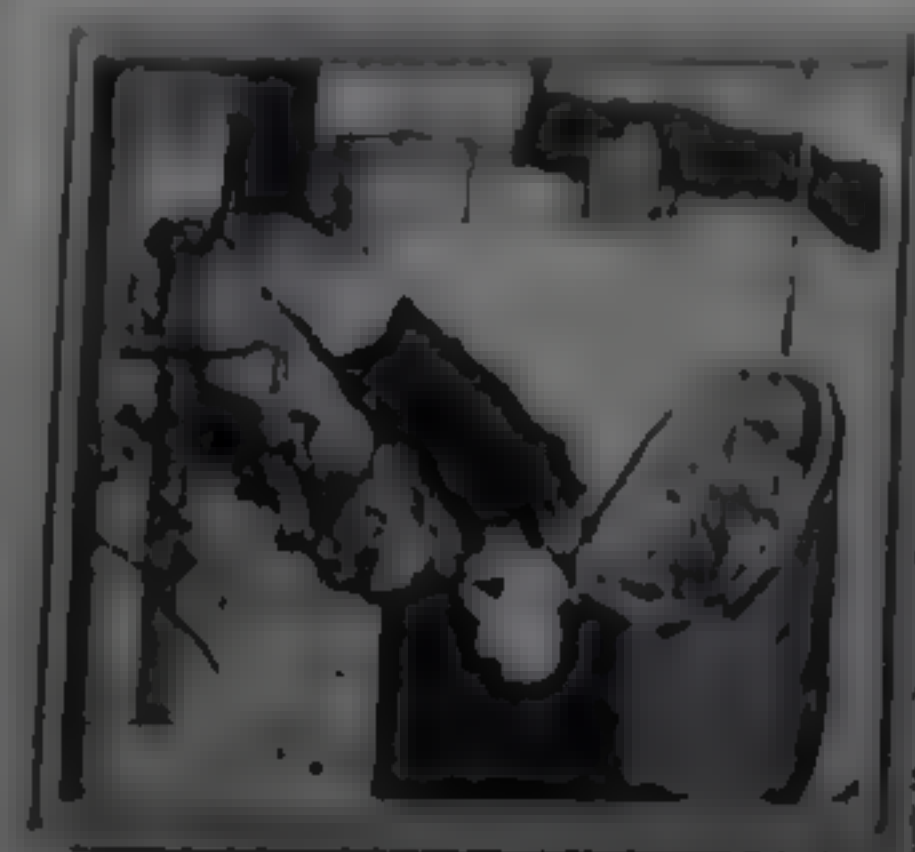
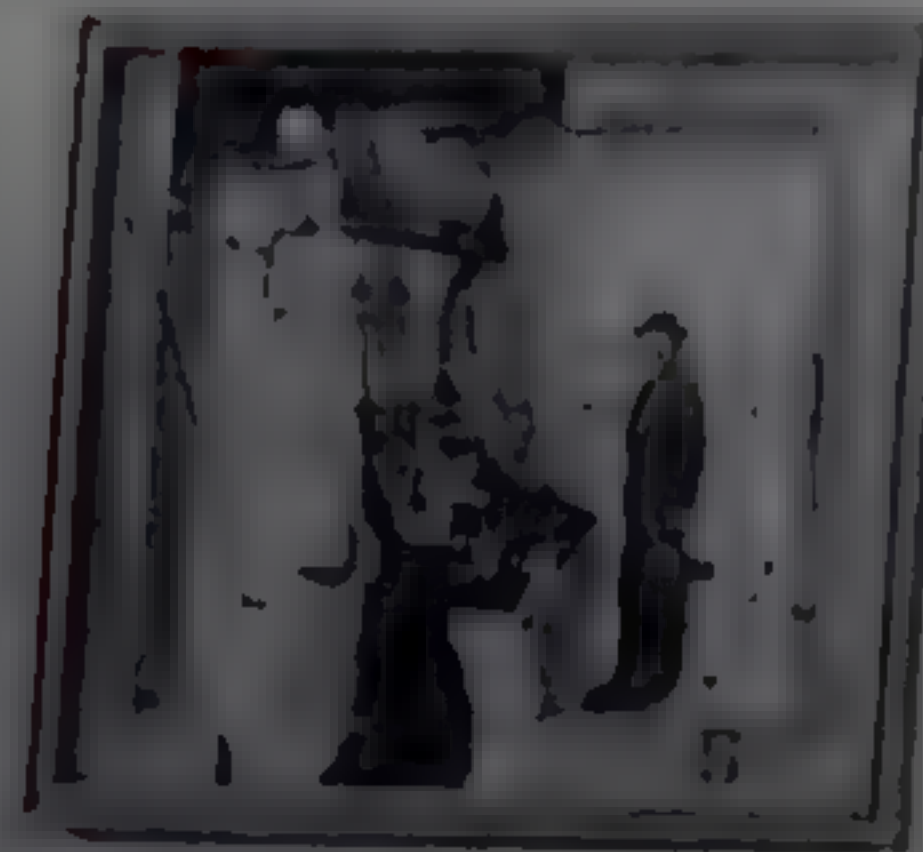
Din aceste gânduri s-au concretizat câteva teme și trasee plastice, pe care le-am numit

Prima temă am numit-o *Mecanisme*. Apoi am reunit, sub un titlu generic – *Portrete despre cotidian* –, mai multe subteme: *Meditații*, *Enclave*, *Portret*, *Auto-grafi*, *Alter ego*, *Dincolo de mine*, *Întrupări*. Fiecare dintre acestea problematizează un anumit moment existențial.

Recursul la psihanaliză m-a condus, temporar, spre reprezentările simbolice, spre vizualizarea unor forme *echivoce*, echivalente morfologice *ambigue* ale unor *portrete personale*, ce constituie o arhivă a memoriei. Despre caracterul vibrant al paradoxului și al ambiguității Jung afirmă: „Paradoxul, oricât de straniu ar părea acest lucru, este unul din bunurile noastre spirituale supreme, în timp ce uniformitatea de semnificații este semnul unei slăbiciuni. [...] Ceea ce e fără ambiguitate, fără contradicție nu sesizează decât un aspect al lucrurilor și este, în consecință, înapt să exprime esențialul și indicibilul.”²² Așadar, fondul intim nu își găsește o formă de obiectivitate constrânsă de realismul formelor existente, alegerea semnului echivoc, duce la contribuind la redarea fluxului unui mecanism interior, incert. Semnul este, deci, să codifice, în expresie grafică, esența comunicării. Evoluția tematică poate fi văzută în evoluției antropomorfe a figurației, elementul uman suferind o transformare.

²¹ Marshall McLuhan, *Mass media sau mediul înzestrit*, Editura Nemira, București, 1997, pag. 17

²² Cf. Anca Oroveanu, *op. cit.*, pag. 118



Alte lucrări de artă

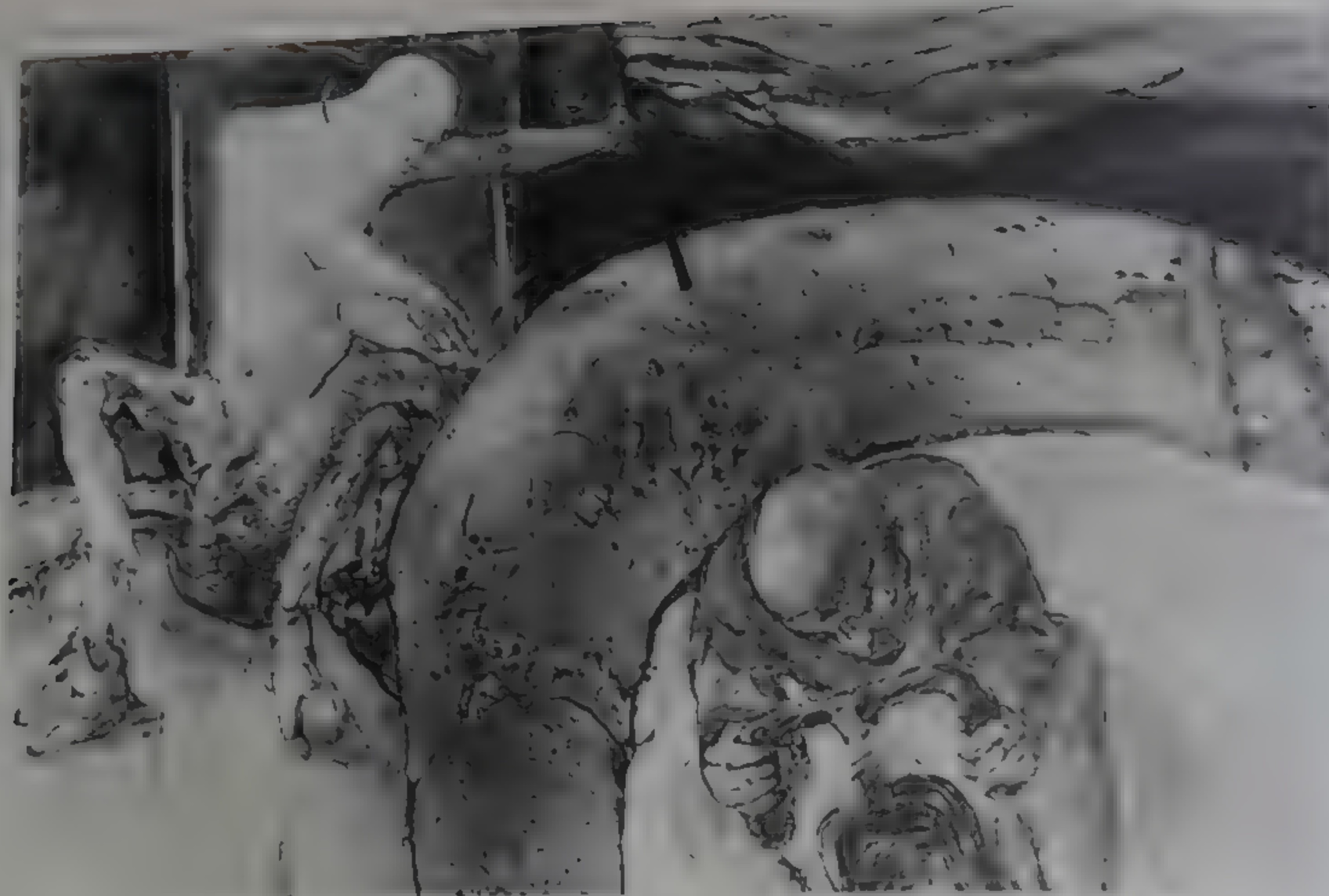
străduindu-se să realizeze interpretativă și recognoscibilă a figurii umane, spre o pierdere a caracterelor formale, ca referințe anatomice sumare, evoluție finalizată cu închiderea morfologică în semnul grafic. În definirea compozițiilor, primează jocul imaginației și alături de soluții plastice inedite. Atingerile cu grafica lui Vasile Kazar și cu sensul expresiv al existenței sale a lui Kathe Kollwitz au fost semnalate de critica de specialitate. Într-o oarecare măsură, interpretarea tendințelor, precum și orientarea mea, spre comunicarea de tip expresionist.

3.2. Desenul ilustrativ comunicativ

3.2.1. Desenul grafic, între desen și culoare

Dezvoltarea profilului artistic a început cu recursul la desenul de tip ilustrativ-simbolic. Dacă imaginea este impregnată de elementele graficii figurative, prin descrierea obiectelor și personajelor. Structura grafică păstrează caracteristicile conținutivă ale desenului perceptiv analitic, asociat unei ideii metaforice, cu conotații simbolice și subtext ironic. Acestea se regăsesc în relațiile stabilite între componentele figurative ale subiectului, care permit citirea și interpretarea imaginii în termeni narativi. Raportul desen-culoare este supus interferențelor, culoarea servind delimitărilor în masă ale suprafețelor și, deopotrivă, obținerii unor linii modulate, trasate cu pensula. Desenul, la rândul său, în prezența liniei, însoțește ritmul cromatic și multiplică, prin reverberație, efectul vibrat al liniei colorate. Utilizarea complementară a tehnicilor grafice tradiționale (tuș, peniță, băț) și a picturii în culori de apă (acril, tempera, tușuri colorate, acuarelă), uneori asociate colajului, precum și a procedeelor tehnice conjugate (desenul linear, hașurarea, dripping-ul, trasarea liberă și geometrică, suprapunerile în straturi transparente de laviu și culoare, tratarea opacă, decupajele cu ajutorul măștilor ș.a.) a avut ca scop îmbogățirea vocabularului plastic, uneori poate prea dens exprimat. Totodată, am avut în vedere obținerea unei stratificări a imaginii, intenție care a devenit o preocupare constantă în căutările mele. Paleta cromatică se reduce la o arie restrânsă, în care dominante sunt roșul, sepia, albastrul și negrul. Se prefigurează, în aceste lucrări, tendințele ulterioare, prin descompunerea acestui amalgam de preocupări în câteva direcții de bază, ce vizează atât expresia plastică precum și conținutul:

- 1) simplificarea vocabularului plastic;
- 2) prelucrarea și reducția morfologică a figurii umane și a unor părți anatomice ale acesteia (în speță portretul), până la stadiul de semn grafic;
- 3) dobândirea statutului de semn a elementelor grafice de limbaj, prin integrarea lor în sintaxa compozițională;
- 4) înzestrarea culorii cu conotații simbolice.



Zodiac

În seria de lucrări intitulate *Zodiac* (1992), tema este cea a evadării dintr-o lume apocaliptică. Un simbol zoomorf – homarul –, scos din mediul acvatic, devine elementul compozițional. Universul uman este prezent prin sugerarea unor elemente (acoperișuri, ferestre), absorbit de cleștii acestui crustaceu (*Zodiac I*). Un personaj este vădit, pă de sub amenințare. Ambiguitatea mesajului este conferită de trunchiul uman, reprezentat în echipament sportiv, care iese dintr-o competiție duală și se îndreaptă către o cursă individuală, *eu-sine*. În lucrarea *Zodiac II*, elementele sunt înlocuite cu personaje îmbrăcate „la costum și cravată”, posturi de birou, calculatoare. Individul se raportează la o lume tehnocrată, opresivă pentru el. În compoziția *Cursa*, un personaj hibrid (cu trunchi de om și picioare de homar) marchează linia de sosire a unui biciclist, care vine dintr-un loc atemporal, dintr-un spațiu nedefinit, exterior, și intră într-un spațiu interior, cel al prezentului. Acesta este făcut printr-un arc organic, marcat cu inscripții și cifre, însemne ale unei lumi pierdute, regăsite. Raportul interior-exterior este un indiciu al raportului dual interior-exterioare. Cu referire la această serie de lucrări, Ioan Iovan scria: „Figura umană începe să se definitiveze, o dată fiind limpezită opțiunea expresionistă și precizându-se sensurile comunicării. Apar tensiunile în expresie și accentele dramatice ale modului de adresare. [...] Omul, privit din ce în ce mai aproape, prilejuiește demersului artistic o ipostaziere specială, ca prezență și ca relaționare în spațiu, specială pentru că este că-

utat și produs un anume efect dinainte vizat de nivelele comunicării.”²⁴ Întreaga serie este realizată în tehnici ale graficii de șevalet (tuș, baît, acril), pe hârtie. Desenul este subordonat reprezentării, fără ca elementele de limbaj să se individualizeze în mod particular. Accentele de roșu sau albastru vin să suprimе uniformitatea monocromiei de negru sau brun, având rol de semnal. În aceste lucrări, am urmărit o coerență materială a configurării, astfel încât să creez o legătură compatibilă între alegoria fantastică și tipul de reprezentare.

3.2.2. Expresia desenului între grafic și pictural

Exprimarea prin desen și culoare nu se poate manifesta în absența unei distincții, clar formulate de Wölfflin, între caracterul grafic și cel pictural al desenului: „Este vorba – spune Wölfflin – de două concepții despre lume, diferit orientate, atât în ceea ce privește gustul, cât și interesul pentru realitatea înconjurătoare, fiecare dintre ele capabilă să redea o imagine deplină a universului vizibil.”²⁵

Dacă Wölfflin își îndreaptă atenția asupra realității perceptibile (asupra universului vizibil), enunțând acest principiu, eu l-aș extinde asupra tuturor formelor de reprezentare, indiferent de referentul care le determină, înglobând atât universul exterior, al realității palpabile, cât și pe cel interior, imaginar. Să reținem din expunerea autorului referirile la caracteristicile celor două stiluri, aplicabile la orice tip de manifestare artistică din domeniul vizual: „A vedea linear înseamnă deci că sensul și frumusețea lucrurilor trebuie căutate în primul rând în contur – formele interioare își au și ele conturul lor –, astfel încât ochiul este condus de-a lungul marginilor și îndemnat să le perceapă prin tatonări succesive. Viziunea prin mase, în schimb, are loc atunci când atenția se retrage de la margini, contururile devenind mai mult sau mai puțin indiferente privirii, iar obiectele apar ca niște pete, care constituie elementul primar generator de impresie.”²⁶

Retragerea din lumea realității vizibile mă determină să afirm că stilul linear nu se limitează strict la „reprezentarea existentului”, care intră sub incidența prezentației obiective, cum afirmă Wölfflin. Stilistica lineară, ca o componentă de bază a expresiei grafice, se substituie și reprezentării subiective, fiind unul dintre argumentele plastice de susținere directă a discursului subiectiv.

Vorbind despre linear, Wölfflin face trimitere la corporalitatea obiectelor redată plastic, care conferă o valoare tactilă desenului, prin acuratețea vizuală a reprezentării și prin conformitatea repartizării luminii și a umbrei cu aparența realității referențiale. Caracterul tactil poate surveni, însă, într-un desen, nu numai prin redarea volumetrică, rezultată din modelarea desenului pe formă, ci și prin modularea liniei, care obligă ochiul să perceapă sugestia spațializării elementelor reprezentate, fie ele figurative sau nu.

În cele ce urmează, mă voi referi la caracterul grafic-linear al lucrărilor mele, alimentat de jocul de linii, care generează conturul, când ferm, când instabil, alterat uneori

²⁴ Ioan Iovan, *op. cit.*

²⁵ Heinrich Wölfflin, *Leçons de dessin et de peinture*, Meridiane, 1978, pag. 33.

²⁶ Heinrich Wölfflin, *op. cit.*, pag. 33.

de interferența maselor picturale. De asemenea, referirea la pictural o voi face prin sustragerea acestei caracteristici de la determinismul obiectual și prin proiectarea ei în sfera informalului.

Mecanisme

O a doua temă este cea a *Mecanismelor* (1992-1993). Ea releva aceeași polaritate interior-exterior, exprimată prin inserarea în desene a formelor tehnice, alături de elemente geometrice și de modele umane. Această idee este formulată plastic prin contopirea dintre grafic și pictural, imagistica la care am recurs fiind una de natură fictiv-illustrativă și reunind, în consecință, atât elemente ce aparțin realului, cât și elemente din sfera imaginarului.

O serie de trei compoziții punctează începutul acestui ciclu mai amplu. *Echilibrul instabil* este prima dintre ele. Pe un pedestal de apă, trei personaje suprapuse susțin un conglomerat format din alte personaje, fragmente de case, jucării, elemente informale. Personajele „de susținere” formează, prin dispoziția lor, un triunghi instabil, orientat cu baza în sus și vârful în jos. Un personaj feminin, într-o atitudine de crucificare, delimitează, prin alonja brațelor, latura superioară a triunghiului. El susține, pe încheietura mâinii, piciorul unui alt personaj, angrenat în mulțimea elementelor suspendate, care alcătuiesc, compozițional, un alt triunghi. Titlul sugerează intenția creării unui joc, prin căutarea punctelor de echilibru pozițional. Privitorul este chemat să descopere, printre elementele grafice amalgamate ale triunghiului, elemente figurative articulate în forme concrete.

Cu această compoziție, preocuparea mea pentru epurarea liniei începe să se facă simțită. Linia *scrie și descrie* forma, printr-un gest cursiv, într-o textură cu intervale variabile, pentru ca, apoi, să configureze dintr-o descendentă este creată, prin colarea unei hârtii albastre, ruptă nerău, de la dreapta la stânga, registrul superior al compoziției. Intersectările sunt sumare și au, între elementele grafice, doar un rol coagulant.

Arhetipuri este o compoziție în care ambiguitatea formelor este amplificată prin pluri-reprezentăionale. Pe un traseu linear ascendent, am reconstituit, dintr-unul unui fond ancestral (figuri similare sculpturilor neolitice) și formelor „moderne” industrial. În intervalul median, o figură echivocă provoacă o dublă citire duplicitară: a unui profil și a unui tors de femeie. Dialogul dintre aceste două contrariază și indică o posibilă interpretare a formelor. Ele amintesc de un combinat chimic, care devin arhetipuri ale vieții moderne. Între ele se prezintă se situează figura umană, participant și martor al unor mituri consacrate. În sfârșit, în formare. Prin linia de forță diagonală, figura trimite către o fereastră înaltă, care i raspunde, prin similaritatea formei și acromatism, semnificând o îndeteminată dorință de ieșire dintr-un perimetru condiționat temporal. În această lucrare, am optat pentru linie și pată, rezolvând, plastic, cu un desen de contur, „piesele pion” ale compoziției

referirea la pictural o voi face prin
mul obiectual și prin proiectarea ei

1993). Ea relevă aceeași polaritate
e a formelor tehnice, alături de ele-
e este formulată plastic prin con-
n recurs fiind una de natură fictiv-
e aparțin realului, cât și elemente

cestui ciclu mai amplu. *Echilibru*
, trei personaje suprapuse susțin
e de case, jucării, elemente infor-
poziția lor, un triunghi instabil,
feminin, într-o atitudine de cru-
rioară a triunghiului. El susține,
grenat în mulțimea elementelor
unghi. Titlul sugerează intenția
pozițional. Privitorul este chemat
e triunghiului superior, elemen

urarea limbajului a început să
est cursiv, se multiplică într-o
reze din nou. O dinamică des-
uptă neregulat, ce traversează,
iei. Intervențiile în pată sunt
lant.

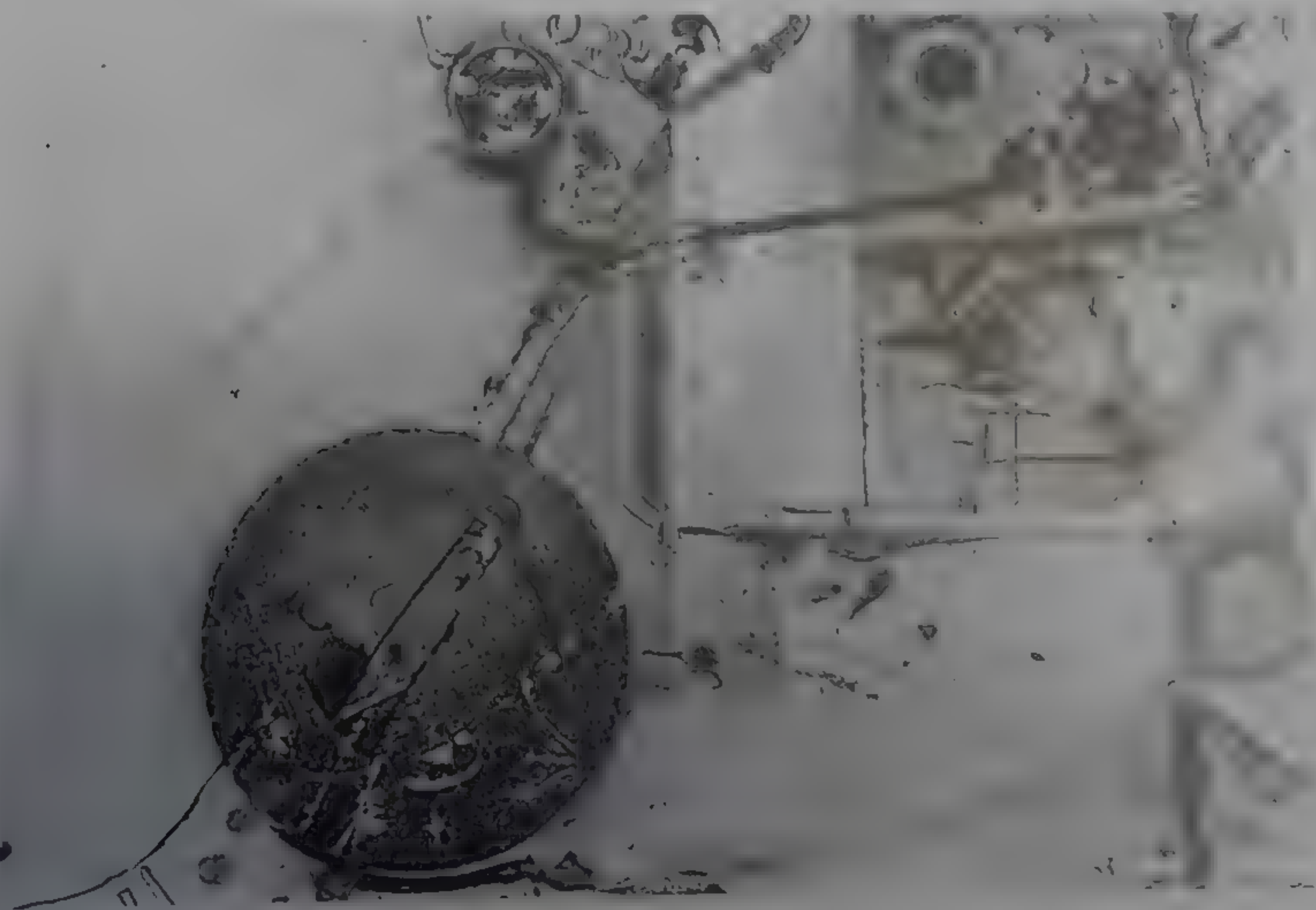
nelor e întreținută de imagini
am reunit forme ce aparțin
) și forme ale unui „patrimo-
provoacă percepția la o citire
gul dintre vechi și nou con-
amintesc de corpurile unui
e. Între trecut și prezent se
uri consacrate și al altora, în
o fereastră în arc, care-i răs-
nd o indeterminare, dorința
stă lucrare, am optat pentru
esele pion” ale compoziției

și, prin culoare, în gamă redusă de verde-albastru, câmpul de neutralitate și proiecție
a elementelor principale.

Compoziția *Pudoare* ilustrează atitudinea sentimentului de pudoare, făcând apel la
două ipostazieri. Una dintre ele este cea a nudității, iar cealaltă este cea a inițierii unui
ritual de curtoazie. Compoziția este repartizată pe două registre, după o configurație
de drepte ortogonale. Am introdus în această lucrare primele elemente geometrice,
prin extensia dimensiunilor liniilor de structură și transformarea lor în componente
active ale ariei figurale.

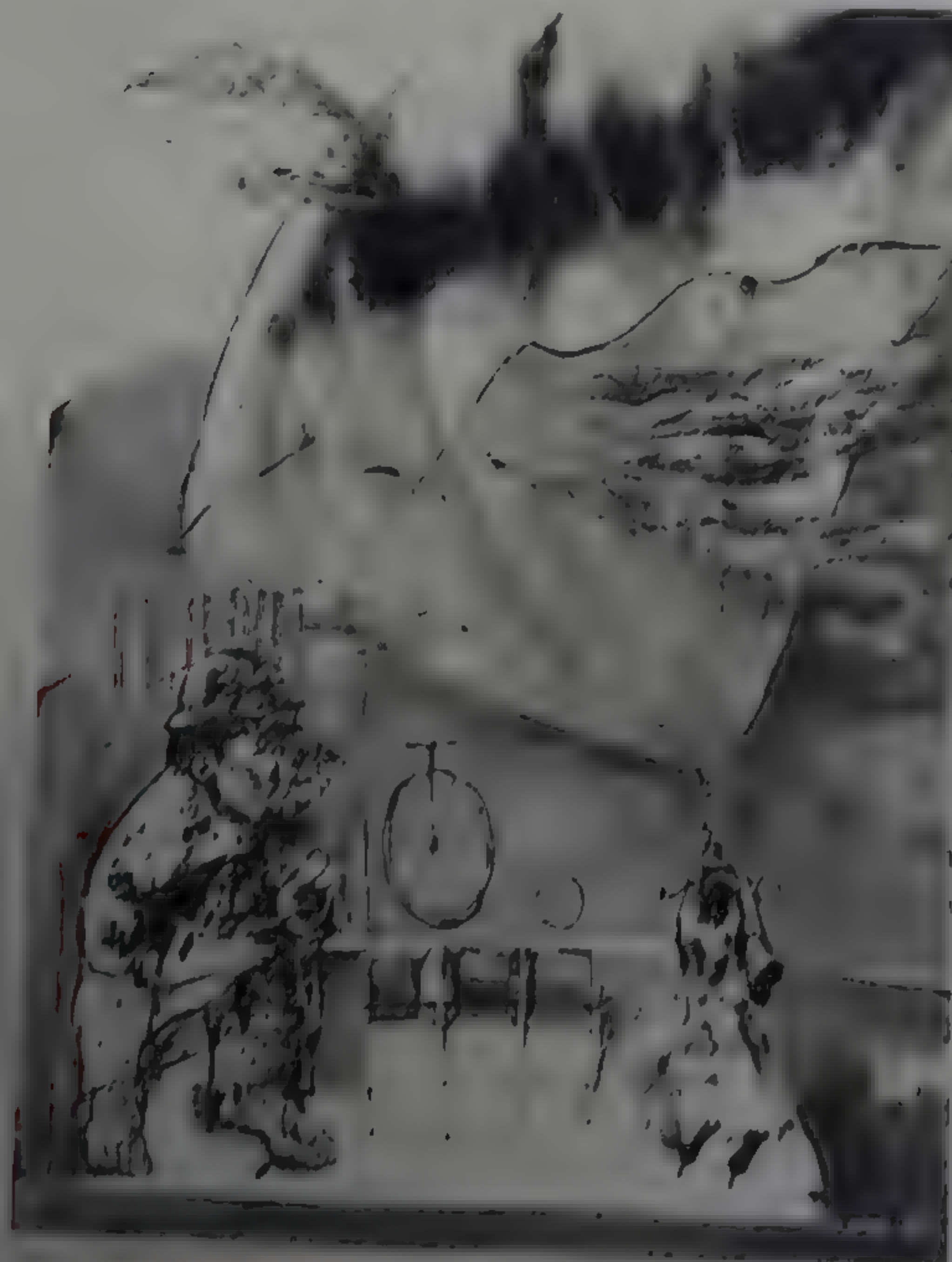
Problema investirii limbajului cu semnificații proprii mi-am propus-o în alte câteva
compoziții, realizate în tehnică mixtă, pe hârtie, în cadrul aceleiași teme a *Mecanisme-
lor*. Le-am realizat în game mono- și bicolore și am utilizat diferite tehnici grafice, între
care amprentarea diferitelor obiecte pe suprafața de hârtie, stropirea (dripping-ul) și
pulverizarea laviului, trasarea lineară, pensularea, hașurarea ș.a. În aceste lucrări, am
lăsat ca imaginația să fie stimulată de accidente apărute prin procedeele menționate,
pe care le-am dirijat apoi spre formularea unor sintaxe plastice. Am recurs la această
soluție pentru a evita o recurență stilistică ce se prefigura.

Mă voi referi la două dintre aceste compoziții. *Univers interior* propune un mediu
fluid, acvatic, aflat în opoziție cu un fragment de mecanisme. Un personaj feminin
asistă la deversarea unei mase lichide printr-o tubulatură organică. Acest detaliu su-
gerează legătura dintre mediul interior și cel exterior. Personajul, situat dincolo de un
ecran transparent, este angrenat în conglomeratul tehnic și urmărește pasiv imersi



unea fluidului în spațiul de dincolo de el. Raportul organic-tehnic sugerează relația dintre universul irațional și cel rațional.

În *Trecător prin copilărie*, compoziție în două variante, continui demersul ilustrației fictive. În prima variantă, un bărbat ține în mână dreaptă o sârmă, iar în cea stângă o sămânță care incolțește. Pe sârmă, o fetiță se joacă cu un zmeu. În mișcare, ea tinde să se înalțe și să iasă dintr-o lume apăsătoare, marcată din nou de *mecanisme* și de jocul „de-a viața” al adulților. Același subiect, într-o altă ipostază compozițională, în a doua variantă. Aici personajul masculin are în mână un glob de sticlă, simbol al meditației și al înțelepciunii. Câțiva nori și o bicicletă, o parașută-balon sugerează dorința de zbor. La nivelul solului, se deschide o fereastră tripartită, prin care se întrezărește orizontul, deasupra unei mări albastre, semn al nemărginirii, al infinitului și al libertății meditative. Soluțiile tehnice urmăresc asocierea transparențelor, obținute din laviu și acuarelă, cu suprafețe amprentate cu tuș, și fixarea formelor prin desenul în peniță. Linia unește diferitele urme obținute aleatoriu pe hârtie, acțiune ce adună, în imagine coerente vizual, suprafețe neomogene sub aspect morfologic.

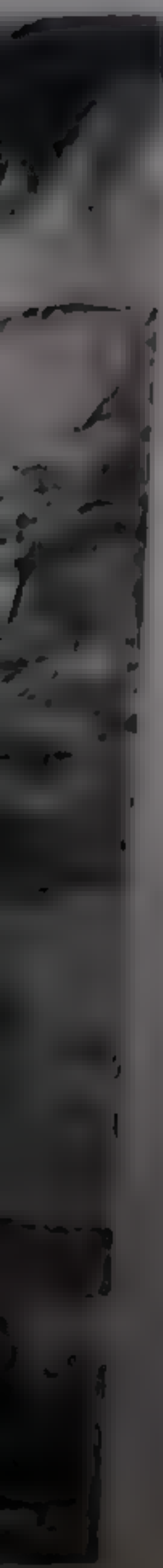


Adriana Ionescu

Raportul organic-tehnic sugerează relația

o nouă variantă, continui demersul ilustrației
mâna dreaptă o sârmă, iar în cea stângă o
joacă cu un zmeu. În mișcare, ea tinde să
marcată din nou de *mecanisme* și de jocul
o altă ipostază compozițională, în a doua
un glob de sticlă, simbol al meditației,
a, o parașută balon sugerează dorința de
a tripartită, prin care se întrezărește ori
neînărginirii, al infinitului și al libertății
cea transparențelor, obținute din laviu și
fixarea formelor prin desenul în peniță
pe hârtie, acțiune ce adună, în imagini
ect morfologie

Adriana Lucaciu - Trecător prin copilărie



Orientarea desenului spre factura expresionistă am realizat-o în lucrările *Păcatul*, *Desen I, II, III*, *Dinamică*. Formele se etalează la suprafață, ignorând adâncimea spațiului, și pun în valoare planicitatea suprafeței. În compozițiile *Desen I, II, III* am abordat problema determinării cadrului asupra structurii compoziționale. Forma de bază a suprafeței suport este triunghiul echilateral. Raportul desenului la suprafața suport este însoțit de intervenții decorative de culoare, de linie, de textură, în regimul geometriei lineare. În *Desen I*, elementele figurative (personaje așezate la „masa tăcerii”) sunt dispuse conform direcțiilor indicate de laturile triunghiului. Alternanța personajelor și spațiile lor conferă un ritm interior acestui tip de compoziție, organizată pe registre.

Desen II este construit pe ritmicitatea creată de utilizarea unor semne gestuale, care animă câmpul reprezentational, subiectul constituindu-l o trupă de instrumentiști. Schema compozițională se desfășoară pe orizontală și este orientată de la stânga la dreapta, pe două registre paralele. Intervențiile gestuale de accentuare a liniei și a urmei penzei și contribuie la efectul de spațializare, efect obținut prin suprapunerea mai multor planuri.

Organizarea în spirală a componentelor figurative din *Desen III* potențează, prin contrast, așezarea formelor suport. Personajele construiesc o structură embrionară, dinamică prin înlanțuire, orientată dinspre laturile triunghiului spre centrul compoziției. Compoziția este concepută fragmentar, din nou pe niveluri orizontale. Formele geometrice, ca delimitări ale aplaturilor de culoare, sunt utilizate și în lucrarea *Păcatul*. Cromatica are conotații simbolice: roșul denotă pasiunea, dorința, iar negrul, rupturile lumii paradisiace și înstrăinarea. Prin suprapunerea planurilor, am urmărit o reducere a spațiului plastic. Decupajul este procedeul prin care am individualizat suprafețele, cu intenția de a focaliza atenția în timp și spațiu, spre o lectură a semnificației fiecărei părți. Vocabularul plastic utilizează elemente ale tradiției grafice picturale decorative, într-un desen de ficțiune. Linia am folosit-o în două moduri: ca linie de contur și ca linie descriptivă de contur și hăgură și, totodată, drept unitate texturală grafică.

3.3. Desenul comunicativ – autoreflexiv

3.3.1. Expresia elementelor figurative și nonfigurative

Cooptarea crescândă, în câmpul compozițional, a elementelor nonfigurative, însoțită de liniile minuate și anulate, treptat, caracterul narativ al subiectelor. Sondarea fondului întreg a creat premisele dezvoltării componentei expresive a desenului. Accentul cade pe exploatarea limbajului grafic în dialogul dintre figurativ și nonfigurativ. Figura umană – exponent al comunicării – este trecută prin filtre de prelucrare stilistică și devine modul al expresiei plastice, urmând principii asociative sau disjunctive. Raportul figurativ-nonfigurativ s-a dezvoltat în paralel cu raportul dintre desenul liber și cel angajat

structural, în sensul elaborării unui discurs grafic de expresie, coroborat cu o rigoare geometrică. Căutarea forței expresive a semnelor grafice, prin utilizarea tehnicilor de imprimare-amprentare, de pulverizare, de trasare liberă sau controlată, accentuează intenția eliberării gestului de servilismul realității.

Povești despre cotidian

Generic, tema tratează, atât din punct de vedere al subiectului, cât și al temei plastice, probleme legate de comunicare. Am inițiat, o dată cu ea, studiul câtorva probleme plastice:

- 1) evidențierea dialogului dintre caracterul linear și cel pictural al limbajului plastic și imprimarea unui caracter *picto-grafic* lucrărilor;
- 2) serializarea compozițiilor;
- 3) transferul tehnicilor specifice graficii de șevalet de pe suport de hârtie pe suport textil;
- 4) obținerea calităților grafice de expresie prin procedee și tehnici care nu aparțin direct graficii;
- 5) introducerea semnelor grafice, ca unități personalizate, în comunicarea vizuală;
- 6) stabilirea raportului dintre expresiv și impresiv, prin abordarea desenului, ca expresie, și a elementelor adiționale, ca impresie (cromatică, pensulație, suprafețe suport), enunțate în relația formă-fond;
- 7) ieșirea din formatul uzual al graficii și abordarea suprafețelor de mai mari dimensiuni.

Am subsumat acestui ciclu câteva sub-teme, la care mă voi referi în cele ce urmează.

Tema de tranziție, între desenele de tip analitic perceptiv și cele fictiv-ilustrative, este intitulată-o *Meditații* (1995). Cu lucrările din această serie au început preocupările pentru afirmarea potențialului grafic și sintetic al desenului. Am renunțat la compoziții narative și am ales un singur element ca suport imagistic. Câte un personaj, în stare de contemplare și/sau meditație, este pus în relație cu o formă rectangulară (sau dreptunghi). Figurile sunt lipsite de corporalitate, dat fiind că am intenționat să reprezint transcendenta și imaterialul unor personaje spiritualizate. Reprezentarea este susținută de linia modulată, organică, contrapusă rigorii geometrice, pe care în care se întrec puncte și linii. E vorba de o textură ce preia efectele texturizate gravate și care rezultă din suprapuneri de straturi lineare, trasate în tuș sau în aer (roșu, negru, alb). Comunicarea pe verticală, într-o posibilă comuniune spirituală, divinitatea, este realizată prin prezența unor linii ascensionale, ce deschid imaginea spre partea de sus. Desenul aerat al figurii se intersectează cu dreptunghiul sau careul plasat în zona viscerală, opoziție ce semnifică dihotomia spirit-materie. Ea se regăsește și în tipologia figurilor, greoaie, redată cu o anumită robustețe, dar care degajă această stare de transpoziție.

Adriana Lucaciu - *Meditații* 1



3.3.2. Expresia rațional-senzitiv-intuitiv

Enclave

Rămânând în cadrul binomului univers interior versus univers exterior, am abordat problema comunicării interumane în cadrul ciclului de lucrări *Enclave*. Tema pleacă de la constatarea că imersiunea informaticii în viața cotidiană și accelerarea ritmului de viață au modificat relațiile de comunicare proximă între indivizi și au avut drept efect încarcerarea individului într-o lume suficientă sieși. Această postură duce la un paradox comunicativ – al deschiderii spațiilor transfrontaliere, dar al obturării celor din vecinătatea imediată.

Vizualizarea acestei idei m-a condus spre aderarea la un tip de compoziție serială, bazată pe structuri repetitive, în care am încercat să stabilesc o unitate antagonic-dialectică între figuri și spațiu. Revenind la disjunția dintre linear și pictural a lui Wölfflin, consider că, în lucrările mele, linia restabilește un contact cu lumea, în vreme ce culoarea se hazardează în a puncta sau a sugera fondul afectiv. Raportul dintre rațional și afectiv am încercat să-l definesc prin apelul sumar la culoarea ce însoțește desenul. Figurile-personaje dobândesc, prin inseriere, statutul de modul și devin, în parte, semne plastice. Prin încaseta, am enunțat relația dintre individ și realitate, dintre persoană și habitatul său. Reiterarea figurilor, ca mulțime, trimite la ideea pierderii individului în anonimat, fenomen comun societății contemporane. Repetitivitatea formelor nu este însă identică, personajele păstrându-și parțial identitatea. Enclavele cadrilate sunt, pe alocuri, întrerupte de linii continue, forme libere și structuri geometrice, tușe picturale, care asigură comunicarea dintre personaje, fiind totodată și un liant compozițional.

Există două orientări ale compozițiilor din această serie, similare din multe puncte de vedere, dar care posedă și unele particularități.

Ciclul *Enclave I-VI* este conceput pe principiul de asocier modulară. Realizate pe suport de pânză pe șasiu, toate cele șase lucrări păstrează dimensiunile și proporțiile natele unui caroi, ce-mi servește compartimentări. Greutatea compoziției este plasată în registrul superior al cadrului și este susținută de această bandă, care deschide compoziția la stânga și la dreapta, permițând alăturarea pieselor și formarea unui întreg compozițional de tip friză. Lucrările sunt gândite individual, dar în perspectiva unei expuneri cu variante multiple. Personajele diferă, ca atitudini și mod de interpretare, fiind, de regulă, reprezentate în poziții ghemuite, și sunt plasate în delimitările pătratelor. Variabil, fiecare lucrare în parte are între unul și trei dreptunghiuri, la proporția unei jumătăți din pătratul modul, situate în afara frizei.

Lucrările sunt realizate în tehnică mixtă, reunind desenul în peniță și tuș pe pânză cu intervenții picturale în culori acrilice și laviuri de tuș. Dominanta este neutră, asigurată de griurile de alb și negru, cu intervenții minimale de roșu, galben sau albastru. Între prima și ultima lucrare din serie, există o gradație a elementelor de limbaj, care

evoluează dinspre desenul linear spre cel pictural. Desenul linear vehiculă o imagine de contur, proiectată peste pigmentari lavate sau amprentate în tus. Atunci, prin gesturi de punctare cu pensula, lovire sau stropire. Modularea ductului apar pe expresia liniei trasate de efectele obținute în tehnica gravurii în aquaforte. Diferențierea de ton ale alveolelor, precum și contrastele valorice dintre linie și tinte creează o nădăd de interes multiple și un efect de spațiere atenuată, la care contribuie câteva simboluri de indicare a planurilor de perspectivă și, uneori, un joc subtil al volumului și al contorsionalității.

Al doilea grupaj al seriei, alcătuit din *Enclava roșie* și *Compoziție în gri*, detaliază componenta desenului pictural. Tema se vrea a fi ilustrarea unei reflecții existențiale, referitoare la libertatea de mișcare a individului în spațiul fizic și cel spiritual. Compoziția deconspiră interioritatea omului, claustrat într-o societate închisă, atitudinile personajelor vizând când stările halucinante, când limitele grotescului. Elementele figurative și non-figurative sunt dispuse ca într-un puzzle, din care se compune unitatea lucrărilor.

În *Enclava roșie*, semnele figurative se contopesc cu masa de roșu a suprafeței dominante. O zonă albă, având configurația unei pagini de rebus, irumpe și învelește centrul compoziției. Scriitura personajelor se relevă prin sgrafitare sau dispare prin acoperirea cu stratul de culoare. Intenția este de a folosi un grafism antreprenorial, bazat pe structuri grafice cu forță expresivă. Referitor la această lucrare, Ioan Iovan, remarcă: „Închisă în sine și în gestică, închisă deci și în desen, prezența umană se revădeala durerea umană, se osifică în singurătate și se conservă retractil. Figura suportă stingeră și pierdere, iar peste stare se așterne tăcere și uitare. Într-o imagine pe fond roșu, o succesiune de crochiuri, cercetând straturile corporalității umane, caută să retina esențialul formei și să aproximeze starea sufletească. Ipostazierile date de extapimen și secvențializări, din variabile și fragmentări structurează imaginea ca un rebus, ca o tablă de șah, în care caleidoscopul cheltuiește generos referința anatomică la funcțiile arhetipale ale șirului și metamorfozei.”²⁷

Dezvoltată pe o configurație similară, *Compoziție în gri* reia structura compozițională a careurilor, care adăpostesc figuri în poziții contorsionate, unele masive ca infățișare – semne ale teluricului –, altele abia schițate, având însemne angelice. Gesturi tașiste, făcând uz de transparențele, dar și de contrastele de ton al tășului, animă suprafața. Între compartimentele compoziției, am realizat, prin pasaje, prin fuziuni picturale în tonuri de gri, compoziția fiind realizată în tonuri neutre și roșu, reprezentând un centru al vitalității. În această lucrare, am pus în balanță transparența și opacitatea, volumetria și planeitatea, ductul și pata. „Sublinierile dar și pierderile lineare – afirmă Ioan Iovan – operează o severă reducere. Singură, suficientă, linia devine totalitate. Prezența umană poate fi înscrisă în linie și destinul se poate prezenta, de asemenea, ca o închidere în linie.”²⁸

Adria

27. Ioan Iovan, *op. cit.*, pag. 139

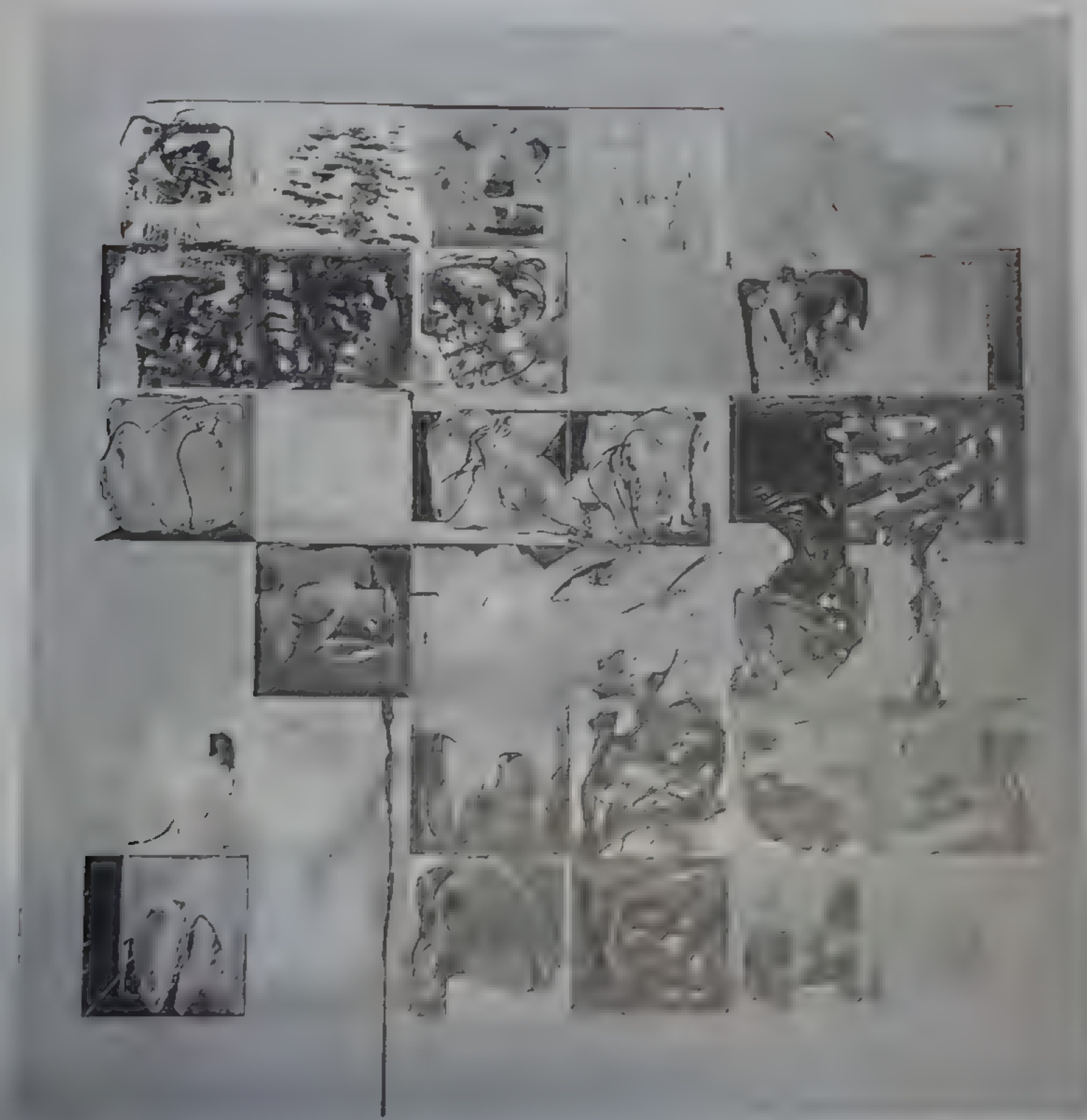
28. Ioan Iovan, *op. cit.*, pag. 140

enul linear vehiculează o ima-
amprentate în tuș, obținute
Modularea ductului apropie
rurii în aquaforte. Diferențele
e linie și tente creează centre
e contribuie câteva soluții de
il al volumului și al bidimen-

mpoziție în gri, dezvoltă com-
ei reflecții existențiale, refe-
și cel spiritual. Compoziția
e închisă, atitudinile perso-
escului. Elementele figura-
care se compune unitatea

a de roșu a suprafeței do-
bus, irumpe și invadează
grăfitare sau dispare prin
grafism anticalofil, bazat
rare, Ioan Ioan remarcă:
ca umană scoate la iveală
il. Figura suportă stinge
o imagine pe fond roșu,
umane, caută să rețină
erile date de juxtapuneri
ginea ca un mozaic, ca o
anatomică pe direcțiile

structura componistică
le masive ca înfățișare
angelice-spiritualizate.
e de negru ale tușului,
at, pe alocuri, pasaje,
a în alb, negru, griuri
erare, am pus în ba-
za pata. „Sublimările
educte a figurii. Sin-
in amare în linie și



Adriana Lucăciș - Compoziție în gri

Portret

Sub aspectul conținutului, tema are un angajament social, cu consecințe în procesul comunicării, și a urmat un anumit parcurs, de la evocarea relației individ-mediu la cea a relației eu-mediu.

Încrederea în forța de expresie a structurilor grafice m-a condus către epurarea temporară a imaginii de încărcătura picturală. Ales drept simbol, depozitar al experienței umane prin funcția memoriei, *Portretul* mi-a permis reducerea figuratului la esența unui singur element.

Apelând la cele două atitudini, pe care artistul le poate avea în timpul travaliului – reflexivă și intuitivă –, am dat curs intenției de a corela sistemul de organizare controlată a compoziției cu gestul confesiv al unui discurs liber, grafic. Exercițiul constă în păstrarea prospețimii desenului, care înregistrează mișcarea interioară, prin mișcările mâinii, ca act parțial dirijat, dar neinhibitor al gestului. Gestul ar putea fi interpretat ca fiind neautentic, când se manifestă ca acțiune mimetică, dar nu este decât o sensibilitate și simțire. Provocarea constă tocmai în conservarea fondului spontan al desenului automat, calchiat pe un suport cvasirațional.

În studii referitoare la legiferarea automatismului în pictură, ca procedeu de reprezentare, Max Moris susține ideea că procedeul dicteului automat nu poate duce la echivalența reprezentărilor mentale, total necontrolate, în speță a visului sau a imaginilor la trezire, de veghe, deoarece există un interval de timp între emisia mentală a ideii și realizarea ei, determinat de medierea prin tehnici și materiale de reprezentare, în care conștiința are tot timpul să intervină.²⁹ Din perspectiva desenului, considerările sunt mai nuanțate. Afirmatia lui Moris ar fi întemeiată în cazul desenelor realizate cu tehnicile gravurii în aquaforte, aquatinta, mezzotinta, ce necesită intervenții și în care imaginea se constituie prin imersiuni succesive în baia de acid, și reveniri asupra desenului inițial. Excepție fac desenele în ac rece sau litografie, care pot fi realizate într-o transcriere „cursivă”, fără reveniri. Limbajul fundamental în speță linia, permite însă o transcriere imediată a ideii, în acest caz funcția fiind comparabilă cu cea a scrierii. El îndeplinește rolul de instrument de consemnare a imaginii reprezentate mental, fără a mai interfera cu alte procedee.

Revenind la tema portretului, ideea recuperării fondului mnemonic a fost realizată prin alegerea unor lucrări imprimate de xilogravură și al folosirii lor ca suport pentru intervenții realizate cu mijloacele graficii de șevalet. Plasate în zona superioară a capului, făcând trimitere la activitatea perceptivă și cerebrală, xilogravate constituie mobilul demarării unui desen ce preia și dezvoltă liniile și tensiunile desenului-suport. Ecranele astfel obținute sunt populate de rețea de linii și forme, dispuse în straturi transparente și orientate în vertijuri sau relații ortogonale. Semnele distinctive ale portretului sunt formulate într-un mod laconic, bazat pe demarcații lineare, trasate modulată, cu inflexiuni diferențiate ale gestului. Din nou tuș, acril, roșu, negru, alb și gri pe pânză.

²⁹ Max Moris afirmă: „Succesiunea unor imagini, cursa ideilor supra-realiste nu și găsesc echivalentul în statismul picturii. A picta înseamnă mai puțin a te lăsa în voie, cât a organiza ceea ce vine, ceea ce a venit de la izvor, de la imagine la expresia plastică există o mult mai mare distanță – conștiința are tot timpul să intervină, [...] Cf. Anca Oroveanu, *op. cit.*, pag. 138-139.

Într-o serie de lucrări de mai mici dimensiuni am recurs la suportul de lemn, fiind interesată de obținerea altor valențe de expresie grafică, prin intermediul unor procedee și tehnici diferite de cele ce aparțin în mod curent graficii. Astfel, am abordat, de pildă, tehnica desenului pe suport de lemn, preparat după tehnica pregătirii suportului pentru icoane. Desenul se relevă prin incizarea plăcii, acoperite cu un strat alb sau negru. Prin zgâriere și răzuire, linia dezvelește albul sau ocrul grundului de bază, determinând o imagine în negativ, care conferă portretelor aspectul unor măști.

Suportul conceptual al acestui ciclu de desene este raliat tematicii legate de comunicare. Însemnele grafice, plasate în zona gurii, trimit, în fond, la ideea necomunicării, angrenând o serie de modificări morfologice. Semantica imaginii e susținută vizual de forme precum: gura calotă, gura cerc, gura triunghi, gura elipsă, cu diferite intervenții grafice de anulare sau obturare, ceea ce, în plan ideatic, sugerează funcția sau disfuncția vorbirii.

Relația individului cu mulțimea, din aceeași perspectivă socială a comunicării, o reiau în alte câteva portrete compoziționale. De mai mari dimensiuni, încadrate în pătrat și desenate cu tuș pe pânză, lucrările reiau anumite soluții plastice, prezente în primele portrete (rectangulul structurat grafic, poziționat frontal, ductul modulat). În detaliul gurii, forma anatomică este înlocuită de elemente grafice cu potențial de semnificare, ce nu fac referințe directe la morfologia umană reală. Datele portretului sunt modificate în sensul expresiei de conținut, prin *deconstrucția* întregului și fragmentarea imaginii după rațiuni plastice.

Două sunt direcțiile pe care am dezvoltat atât problemele legate de formă, cât și pe cele de conținut. Din prima fac parte compozițiile *Cel ce vede* și *Puterea coroanei*, lucrări în care am adus forma umană la stadiul de semn grafic. Câmpul compozițional este dominat de un portret supradimensionat, formă în care se *inscriu*, rânduie pe șiruri, semnele antropomorfe. Asocierea lui *unu* și a *multiplului* de unu corespunde unei situații ivite în societatea contemporană³⁰, în care individul tinde să se depersonalizeze în mijlocul mulțimii anonime. *Cel ce vede* este o metaforă a lipsei de comunicare, creată de murmurul unei mulțimi, în care toată lumea vorbește și nimeni nu e dispus să asculte. Înstrăinarea duce la atrofierea puterii de comunicare și la creșterea puterii de ascultare. Capul ovoidal este invadat de proiecția mulțimii. Printr-o fantă, un ochi scrutează pătrunzător înspre afară. Gura șuieră, prin forma înspiralată. Tehnic, lucrarea e realizată în peniță, laviu de tuș și acril alb. Desenul vizualizează o structură de paralele orizontale, marcate de prezența inconsecventă a semnelor humanoide.

Puterea coroanei evocă simbolic supunerea mulțimii de către forța politică dominantă într-o societate. Un cap reprezentat în semiprofil, cu osatura mandibulară parțial vizibilă, e împânzit de personajele-semn, așezate ordonat în rețeaua de pătrate. Văluri de alb și gri deschis, stropiri cu alb acoperă, pe alocuri, semnele desenate în peniță. Trei triunghiuri roșii marchează însemnul puterii. Ochiul scrutător, urechea receptacul și gura hipertrofică denotă forța personajului. O textură lineară, dispusă pe orbite

30 Referințe în cartea *Modernism și arta secolului XX*

circulare, într-o dezordine „ordonată”, creează impresia mișcării, a rostirii severe, a poruncii.

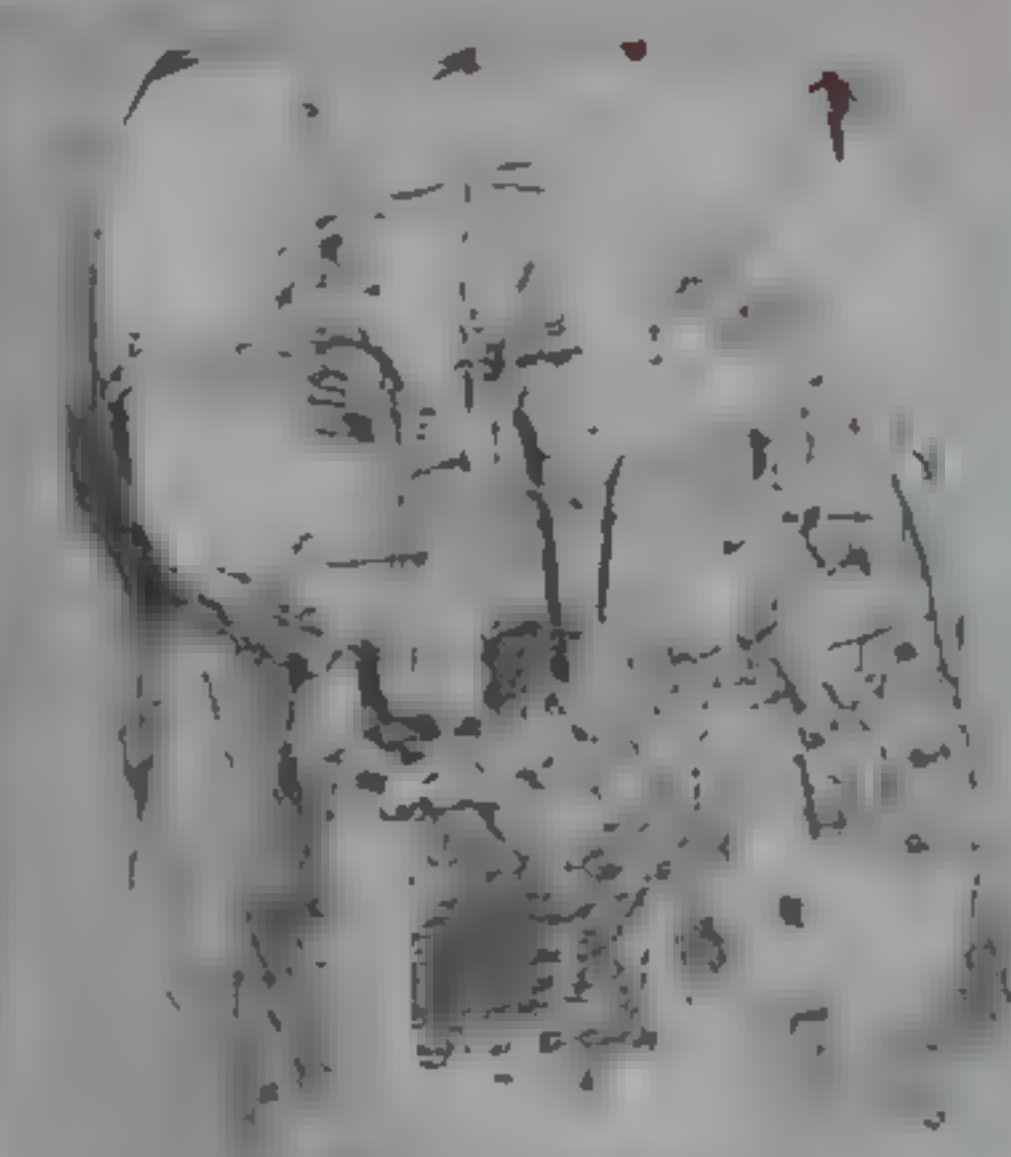
În al doilea grupaj, alcătuit din lucrările *El, Ea și Tăcere*, propun o sinteză a elementelor limbajului grafic, în care se face simțită individualizarea reperelor stilistice. Tectonica structurală devine expresie plastică nedisimulată, arhitectura liniilor construind, concomitent, aparența și substratul imaginii. Desenul recuperează urma instrumentelor, care devin când autonome, când subordonate unor indicii fizionomici.

Auto-grafii

Acceptarea desenului ca procedură transcriptivă a dinamicii interioare a avut drept consecință demararea unui proiect autobiografic, pe care l-am numit *Auto-grafii*. Un anume determinism socio-cultural, în sensul descris de Abraham Moles, care vede în fenomenul culturii moderne o structură mozaică, „o rețea neregulată de fibre alăturate la întâmplare”³¹, a fundamentat conceptul acestui proiect. Demersul este auto-reflexiv, construit pe o proiecție liberă a discursului plastic, ca o mărturisire. Am ales drept topos al narațiunii interioare facies-ul, pe care l-am redus, într-o primă etapă, la o structură ovoidală, pentru ca, mai apoi, să voalez limitele exterioare ale formei și să renunț, în cele din urmă, la închiderea periferică a desenului.

La nivelul imaginii, am operat prin *destructurarea și realcătuirea formei*, prin *juxtapunerea* elementelor, acumulări de materii și structuri diverse. M-am bazat, de asemenea, pe un sistem reactiv la exercițiile de actualizare a unor evenimente trecute și/sau de consemnare a celor prezente, cu ajutorul semnelor grafice. Imaginile evocă fragmentar episoade existențiale, obiectivate plastic prin detalii legate de viața cotidiană. În ceea ce privește vocabularul grafic, el insumează soluțiile prezente în mai toate pozițiile precedente. Subordonată ideii de portret-autoportret, linia tatonează traseele compoziționale, se întretaie, se adună, ordonat sau în dezordine, în aglomerări dense sau rarefiate, pentru ca să se desprindă apoi și să puncteze coerent câte un detaliu, ce reconstituie vag o posibilă structură anatomică. Alături, precisă și incisivă, descrie fără ezitare repere figurale, care devin focale ale percepției.

Principiul activ al acestor intervenții stă sub raportul dihotomiei *ordonat/dezordonat*, asociat complementarității *clar/ambigu*. Prin intermediul acestor proceduri se depășește pragul conștiinței și, împreună, consolidează o imagine stralucitoare, construită din desene realizate pe niveluri suprapuse, în care se alătură *clarul* și *cea picturală*. Relevarea parțială a imaginii, determinată de acoperiri succesive cu alburii transparente, fac din *alb* un semn al absențelor. Formele se ghicesc sub vălurile picturale, precum amintirile aflate sub vălurile memoriei, fiind decupate asemenea modului în care memoria depozitează și reactualizează fondul său de date. Secvențierea elementelor figurative conferă discursului o discontinuitate obiectuală, supusă radicalizării experienței individuale. Desfășurarea este bidimensională, cea de a treia dimensiune, sugestia spațiului, fiind suprimată sau vag reliefată de sugestii valorice.



sumare. Dimensiunile suprafeței de lucru încalcă cadrele convenționale ale formatului alocat, de regulă, lucrărilor graficii de șevalet, aceste lucrări având dimensiuni cuprinse între 100 și 120 cm. Redimensionarea acestor autoportrete aduce o notă de monumentalitate în grafică și introduce privitorul în jocul mecanismelor interioare, prin pătrunderea imaginară în spațiul gândirii.

Formele propuse în toate aceste compoziții nu sunt conforme realității exterioare, ci se angajează, mai cu seamă, în exprimarea unui climat interior, caracterizându-se prin aspecte abstracte, gestuale sau cu alură de scriitură.

Caracterul deschis și imprevizibil al creației face ca interpretarea „produsului său” să fie, practic, inepuizabilă. Așa stând lucrurile, această disertație va continua, într-o formă ideatică, la pas cu ceea ce, chiar pe parcursul scrierii acestor rânduri, s-a concretizat în lumina atelierului.

În prima parte a lucrării am prezentat o serie de
meior de expresie grafică, care au fost:

1. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

2. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

3. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

4. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

5. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

6. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

7. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

8. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

9. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

10. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

11. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

12. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

13. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

14. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

15. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

16. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

17. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

18. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

19. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

20. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

21. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

22. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

23. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

24. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

25. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

26. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

27. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

28. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

29. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

30. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

31. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

32. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

33. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

34. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

35. Cadrul de lucru, în care se desfășoară procesul

de lucru încă la cadrele convenționale ale formatului
de gevalet, aceste lucrări având dimensiuni cuprinse
monstru. Aceste autoportrete aduce o notă de monu-
te privitorul în jocul mecanismelor interioare, prin
compoziții nu sunt conforme realității exterioare, ci
primărea unui climat interior, caracterizându-se prin
lură de scriură.

al creației face ca interpretarea „produsului său”
nd lucrurile, această disertație va continua, într-o
ar pe parcursul scrierii acestor rânduri, s-a concre-

CONCLUZII

În peisajul artistic al secolului XX, caracterizat prin multitudinea și diversitatea for-
melor de exprimare artistică vizuală, desenul se poate defini în câteva ipostaze:

1. ca mijloc de expresie de sine stătător în artele grafice;
2. ca structură configurativă a formelor de expresie aparținând genurilor
majore și minore ale artelor vizuale;
3. ca modalitate de expresie substituită în forme nonconvenționale.

Problemele artistice ale secolului XX reflectă mediul socio-cultural al epocii, ele pu-
tând fi sintetizate, după cum observa și William Fleming (1974), în două raporturi ma-
jore: *între artă și știință, și între experiența umană și determinismul temporal*. Se promo-
vează o artă a momentului, în care din ce în ce mai important devine procesul creației,
lăsându-se pe un plan secundar finalitatea lui. Modernismul și postmodernismul pun
în discuție principiile artei clasice, afirmând, printre altele, efemerul, fragmentarea,
deconstrucția și haosul. Climatul social se reflectă în curente marcante ale vremii:
cubism, expresionism, suprarealism și, după 1945, expresionismul abstract ori arta
conceptuală, tendințe ce pot fi considerate *stadii* ale devenirii desenului. Industriali-
zarea și, ca urmare, dezvoltarea orașelor, determină modificarea relațiilor sociale, ce
angajează arta într-o postură critică față de societate. Desenul este implicat nu numai
în formele de expresie consacrate, ci și în noile moduri de comunicare vizuală, cum ar
fi cea stradală sau acționismul, în formele sale de happening și performanțe.

Dimensiunea socio-culturală a artelor și implicit a desenului, dobândită prin influ-
ența științei și tehnologiei, prin importanța psihologiei și sistemele de comuni-
care au exercitat-o pe parcursul secolului XX. Desenul este considerat ca un limbaj
lul expresiv al desenului pe trei planuri:

- 1) psihologic
- 2) comunicativ
- 3) morfologic

Abordarea psihologică ne a permis punerea în valoare a
receptive ale desenului, înțeles ca activitate senzorio-motorie.

Cadrul teoretic al semiologiei ne a facilitat orientarea analizei
desenului spre comunicare, precum și examinarea produsului și a codurilor sale
grafice, în raport cu alte tipuri de limbaj.

Aspectele morfologice ale imaginii desenate le-am evaluat sub incidența revoluției și evoluției curenților istorice.

În definirea desenului, am luat în considerare procesele psihice de percepție și reprezentare. Pornind de la caracteristicile celor două mecanisme, am clasificat tipurile de desen în două categorii. Reunite în grupa **desenului de reprezentare**, componentele primei clase includ *desenul imitativ*, de factură mimetic-translativă, *desenul analitic-perceptiv*, de natură constatativă, și *desenul perceptiv-sintetic*, de tip interpretativ. Caracteristic acestei categorii este raportul ce se stabilește între imagine și obiectul reprezentat, raport construit pe legături de asemănare, la diferite niveluri. La construirea imaginii perceptive participă mai mulți factori:

- analizatorii vizuali;
- caracteristicile obiectului perceput, care devine obiect-stimul;
- reflectarea directă și sintetică a însușirilor obiectului;
- condițiile de lumină, în prezența cărora are loc receptarea;
- educarea percepției, în sensul cunoașterii logice și practice a formelor;
- capacitatea receptorului de a interpreta și de transforma datele percepute în elemente plastice de limbaj;
- dezvoltarea abilităților senzorio-motorii, care conduc la formarea unor scheme sau structuri perceptive active.

Desenul devine un substitut al realității reprezentate, prin retragerea datelor fizice și transferarea datelor percepute în coordonate bidimensionale grafice, specific. Din corespondența formei cu obiectul reprezentat derivă funcția comunicativă a desenului de reprezentare.

A doua categorie include desenul fundamentat pe reprezentarea mentală, care creează mai multe tipuri ale **desenului creativ**. Divizat în forma *desenului reflexiv* (reflexiv), a *desenului simbolic* (codificat) și a *desenului de reacție subiectivă* (autoexpresiv), desenul creativ presupune interferența experienței și inteligenței conceptuale. Prima componentă facilitează operații de însușire și potențare a caracteristicilor senzoriale ale obiectelor. Cea de a doua creează, abstracția, înlocuirea și reversibilitatea formelor reprezentate mental.

Componenta inteligenței conceptuale face ca desenele constituite prin reprezentare mentală să dețină un grad sporit de semnificare. Prin puterea restrânsă senzorială și prin construcția imaginii la nivel mental – operație bazată pe atenție și memorie –, desenul creativ deține un potențial autoreflexiv, în care corespondența dintre realitate și imagine se diminuează dinspre desenul conceptual spre cel de reacție subiectivă. Caracteristică se regăsește la nivelul funcției autoexpresiv-comunicative, de perspectivă, și care se manifestă ca modalitate de extroversiune a universului rațional al artistului.

desenate le-am evaluat sub incidența revoluției

considerare procesele psihice de percepție și re-
e celor două mecanisme, am clasificat tipurile
rupa desenului de reprezentare, componen-
de factură mimetic-translativă, desenul anali-
desenul perceptiv-sintetic, de tip interpretativ.
ul ce se stabilește între imagine și obiectul
e asemănare, la diferite niveluri. La configu-
mulți factori:

re devine obiect-stimul;
ilor obiectului;
a are loc receptarea;
rii logice și practice a formelor;
a și de transforma datele precepute

rii, care conduc la formarea unor

reprezentate, prin retragerea spațialității
ordonate bidimensionale și în limbaj gra-
ctul reprezentat derivă funcția ilustrativ-

ntat pe reprezentarea mentală, care ge-
r. Divizat în forma desenului conceptual
enului de reacție subiectivă (autoreflexiv,
erența experienței perceptive și a inte-
ază operații de însumare, juxtapunere
ectelor. Cea de a doua dezvoltă asocie-
elor reprezentate mental.

desenele constituite prin reprezentare
e. Prin puterea restructurării datelor
ental – operație bazată pe imaginație
e reflexiv, în care conținutul obiec-
re cel de reacție subiectivă. Această
e comunicative, de natură intro-
trăducing a universului sensibil și

Arta secolului XX este o artă contradictorie, a revoltei și a negației, semnificațiile
sale fiind cuprinse între convenții, promovate social, și mesajul nul. Distincția dintre
o formă de expresie și alta este generată de predominanța mesajului cu un conținut
informațional și/sau estetic.

Comunicarea prin desen este mediată de limbajul grafic. Reunirea elementelor fun-
damentale de limbaj (punct, linie, pată) în imagini variază ca grad de complexitate. Ele
alcătuiesc fie configurații cu caracter descriptiv, în care identificarea unităților de ex-
presie este diminuată de reprezentarea obiectelor, fie imagini non-obiectuale, în care
unitățile grafice rămân independente de contextul obiectual.

În analogie cu limbajul verbal, care-și păstrează semnificația dependentă de obiec-
tul denotat, limbajul grafic deține și o funcție conotativă. Semnul grafic are o valență
denotativă, atunci când între semnificat și semnificant se instituie un cod de recunoaș-
tere, semnul grafic înlocuind un obiect referențial, și are o valență conotativă, când își
exercită potențialul de autosemnificare. Există o diferență între receptarea semnelor
grafice, ce alcătuiesc repertoriul imaginilor de reprezentare (figurative), recepția
semnelor ce configurează o operă abstractă și receptarea celor consubstanțiale ope-
relor abstracte. În primul caz, semnele grafice fundamentale – punctul și linia – sunt
purtaătoare de mesaj numai în contextul unui întreg, înțeles ca un conglomerat plastic
vizual. Semnele dețin un potențial minim de semnificare, ca elemente autonome, po-
tențial ce se amplifică în relațiile configurative. Ele nu au alt statut decât de purtaătoare
ci sunt, mai curând, medium-uri de transfer vizual în alcătuirea semnificantului rep-
zentat de obiectul figurat.

În cazul desenelor abstracte, ceea ce contează în enunțarea mesajului sunt
semnele grafice distincte, individualizate. Ele sunt purtaătoare de mesaj
care prin ele însele

Elevarea nivelului de reprezentare, prin
transcriere conceptualizat, face ca dese-
convenționale de manifestare
cuție trei factori, comuni procesului desenării și

- baza senzorio-motorie – gestul, efemer în ac-
- fundamentul proiectiv – conceptul;
- unitatea de expresie – linia și, prin ea, expre-

Diversitatea formelor de manifestare ale desenului, între figurativ și abstract, linear
și pictural, rațional și intuitiv, conștient și inconștient, imitativ și conceptual, dirijat
și automat, expresiv și impresiv, face din desen un mijloc de cunoaștere și exprimare
adesea utilizat de artiștii secolului XX.

Rapiditatea consemnării ideilor, franchețea gestului, prospețimea și caracterul tactil
conferă desenului actualitate, consonanță cu pulsația ritmului cotidian contemporan.

BIBLIOGRAFIE

- ACHIȚEI, Gheorghe, *Frumosul dincolo de artă*, Editura Meridiane, București, 1988
 AIFTINCĂ, Mihai, *Babilonul informației*, Editura Politică, București, 1987
 ARBORE, Grigore, *Forma ca viziune*, Editura Meridiane, București, 1984
 ARGAN, Giulio, Carlo, *Căderea și salvarea artei moderne*, Editura Meridiane, București, 1970
 ARNHEIM, Rudolf, *Artă și percepția vizuală*, Editura Meridiane, București, 1979
 ARNHEIM, Rudolf, *Forța centrului vizual*, Editura Meridiane, București, 1995
 BABEȚI, Coriolan, *Studiu despre studiu*, Catalogul expoziției *Studiu*, Timișoara, 1978
 BAUDRILLARD, Jean, *Paroxistul indiferent*, Editura Idea design & print, Cluj, 2001
 BAUMAN, Zygmunt, *Etica postmodernă*, Editura Amarcord, Timișoara, 2000
 BERGER, René, *Mutația semnelor*, Editura Meridiane, București, 1978
 BERGER, René, *Artă și comunicare*, Editura Meridiane, București, 1976
 BIBERI, Ion, *Artă suprarealistă*, Editura Meridiane, București, 1973
 BĂTESCU, George, *Freud și psihanaliza în România*, Editura Humanitas, București, 1994
 BOULEAU, Charles, *Geometria secretă a pictorilor*, Editura Meridiane, București, 1979
 BOURDIEU, Pierre, *Economia bunurilor simbolice*, Editura Meridiane, București, 1986
 BRETON, André, *Le Surréalisme et la peinture*, Éditions Galimard, Paris, 1965
 BRETON, David, *Antropologia corpului și modernitatea*, Editura Amarcord, Timișoara, 2002
 BRION, Marcel, *Artă abstractă*, Editura Meridiane, București, 1972
 BRYSON, N., HOLLZ, M.A., MOXEZ, K., *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991
 CHASTEL, André, *Artă și umanism la Florența pe vremea lui Lorenzo Magnificul*, Editura Meridiane, București, 1981
 CĂRNECI, Magda, *Artele plastice în România 1945-1989*, Editura Meridiane, București, 1989
 CEBUC, C-tin, FLOREA, Vasile, LĂPTOIU, Negoiaș, *Enciclopedia artiștilor români contemporani*, Editura ARC, București, vol. I, II, III, 1996-2000
 CENNINI, Cennino, *Tratatul de pictură*, Editura Meridiane, București, 1977
 CLAY, Jean, *De l'impressionisme à l'art moderne*, Hachettes Réalités, Paris, 1999
 DEAC, Mircea, *Afirmări*, Editura Facla, Timișoara, 1976
 DE MICHELI, Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București, 1968
 DELACROIX, Henri, *Psihologia artei*, Editura Meridiane, București, 1983
 DUMITRESCU, Zamfir, *Ars Perspectivae*, Editura Teora, București, 2002
 DURAND, Georges, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, București, 1977
 ECO, Umberto, *Tratatul de semiotică generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982
 FLEMING, William, *Arte și idei*, Editura Meridiane, București, 1983

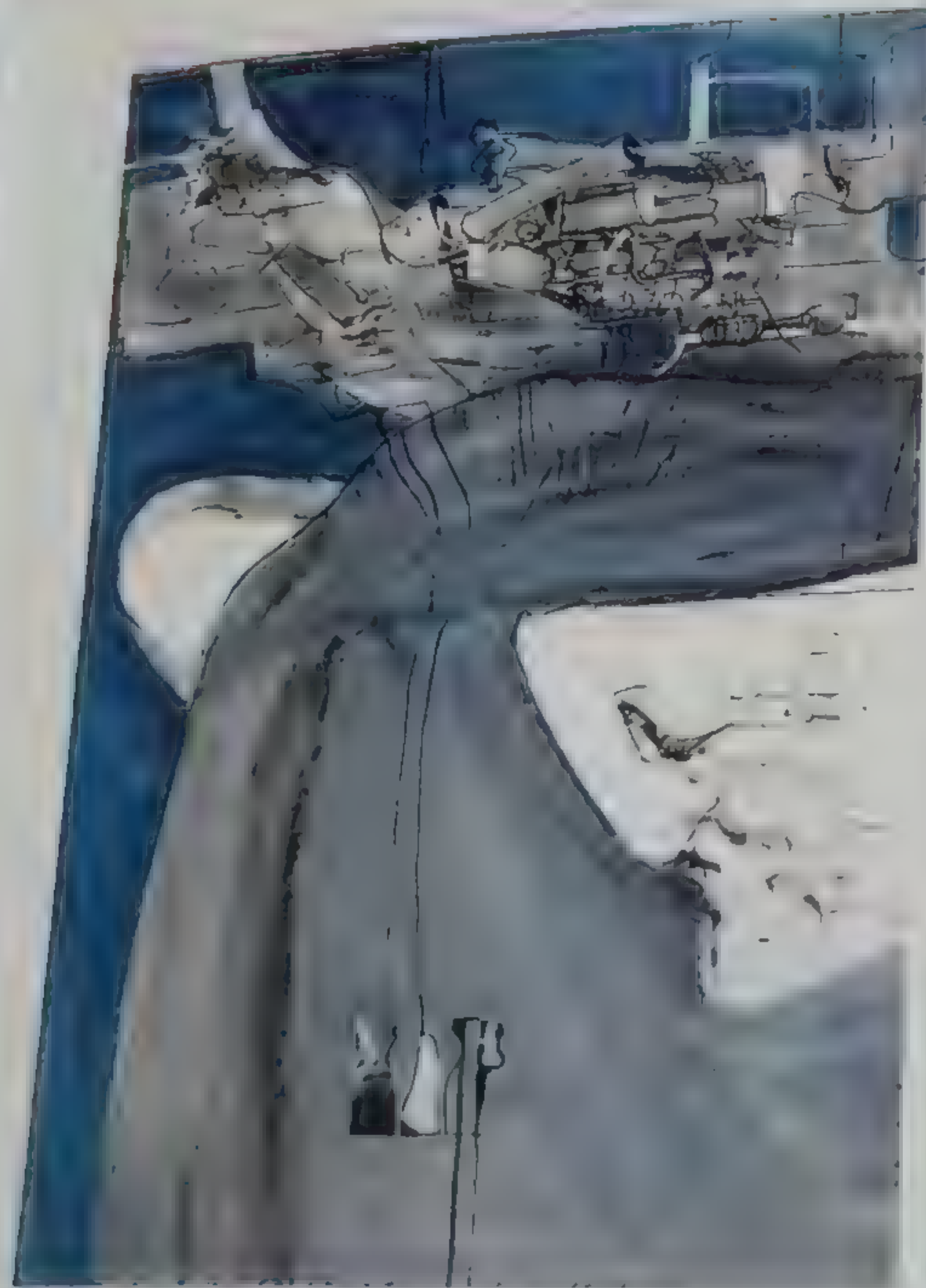
- FOCILLON, Henri, *Viața formelor*, Editura Meridiane, București, 1995
- FOUCAULT, Michel, *Ordinea discursului*, Editura Eurosong & Book, București, 1998
- FRANCASTEL, Pierre, *Realitatea figurativă*, Editura Meridiane, București, 1972
- FREUD, Sigmund, *Totem și Tabu*, Opere I, Editura Științifică, București, 1991
- GASSET, ORTEGA y, José, *Dezumanizarea artei*, Editura Humanitas, București, 2000
- GHIȚESCU, Gheorghe, *Leonardo da Vinci și civilizația imaginii*, Editura Albatros, București, 1986
- GIBSON, Michael, *Symbolismus*, Editura Benedikt Taschen, Köln, 1995
- GOLDBERG, Rose Lee, *Performance art from Futurism to the Present*, Thames and Hudson, 1988
- GRENIER, Jean, *Arta și problemele ei*, Editura Meridiane, București, 1974
- GRIGORESCU, Dan, *Aventura imaginii*, Editura Meridiane, București, 1982
- GRIGORESCU, Dan, *Arta de azi și răspântiile ei*, Editura Meridiane, București, 1994
- GRIGORESCU, Dan, *Studiu introductiv la Monografia Braque*, Editura Meridiane, București, 1977
- GROUP μ, *Traité du signe visuel*, Éditions du Seuil, Paris, 1992
- GUYAU, Jean-Marie, *Arta din punct de vedere sociologic*, Editura Meridiane, București, 1991
- HANDLER, Spitz, Ellen, *Art and Psyche. A Study in Psihoanalyse and Aesthetics*, Yale University Press, Londra, 1985
- HARVEY, David, *Condiția postmodernității*, Editura Amarcord, Timișoara, 2002
- HASAN, Yvonne, *Paul Klee și pictura modernă*, Editura Meridiane, București, 1999
- HOFMANN, Werner, *Fundamentele artei moderne*, Editura Meridiane, București, 197
- HOGARTH, William, *Analiza frumosului*, Editura Meridiane, București, 1981
- HONNEF, Klaus, *Contemporary Art*, Editura Benedikt Taschen, Köln, 1990
- HORGA, Ioan, *Cubismul*, Editura Meridiane, București, 1994
- HUYGHE, René, *Dialog cu vizibilul*, Editura Meridiane, București, 1981
- IOVAN, Ioan, *Stil și expresivitate*, Editura Hestia, Timișoara, 1997
- JUNG, C.G., *Opere complete*, vol. 14, *Mysterium Coniunctionis*, partea a II-a, Editura Meridiane, București, 2000
- JUNG, C.G., *Tipuri psihologice*, Editura Humanitas, București, 1997
- KANDINSKY, Wassily, *Despre spiritualul în artă*, Editura Meridiane, București, 1977
- KAUFMANN, Pierre, *Psychanalyse et théorie de la culture*, Denoël/Gonthière, 1975
- KLEE, Felix, *Paul Klee*, Editura Meridiane, București, 1975
- KLEE, Paul, *Das Bildnerische Denken*, Editura Benno Schwartz & Co., Basel, 1977
- KLEIN, Robert, *Forma și inteligibilul*, Editura Meridiane, București, 1977
- KNOBLER, Nathan, *Dialogul vizual*, Editura Meridiane, București, 1983
- LEJA, Michael, *Jackson Pollock: Representing the Unconscious*, Art History, vol. 1
- LIPPS, Theodor, *Estetica*, Editura Meridiane, București, 1987
- LONGHORNE, Elisabeth, *Jackson Pollock in the Moon Woman Cuts the Circle*, Art History, vol. 1, 1979
- LUTZLER, Heinrich, *Drumuri spre artă*, Editura Meridiane, București, 1986
- LYOTARD, Jean-François, *Condiția postmodernității*, Editura Idea design&print, Cluj, 1993
- MALTESE, Corrado, *Mesaj și obiect artistic*, Editura Meridiane, București, 1976
- MARIN, Louis, *De la représentation*, Éditions Gallimard, Paris, 1994
- MĂNESCU, Mihai, *Retorică și candoare în limbajul graficii*, Editura Aletheia, București, 2004
- MĂNESCU, Mihai, *Tehnici de figurare în gravură*, Editura Teora, București, 2002
- McLUHAN, Marshall, *Galaxia Gutenberg*, Editura Politică, București, 1975

Humanitas, București, 2000
Editura Albatros, București, 1986
Koln, 1995
Present, Thames and Hudson, 1988
București, 1974
București, 1982
Editura Meridiane, București, 1977
Editura Meridiane, București, 1991
Aesthetics, Yale University
Timișoara, 2002
diane, București, 1999
Meridiane, București, 1977
București, 1981
Koln, 1990
rești, 1981
1997
partea a II-a, Editura Teora,
1997
diane, București, 1994
Gonthière, 1974
& Co., Basel, 1956
ești, 1977
ești, 1983
History, vol. 13, 1990
the Circle, Arts, martie,
rești, 1986
a design&print, Cluj, 2003
București, 1976
1994
Aletheia, București, 2004
București, 2002
ești, 1975

McLUHAN, Marshall, *Mass media and environment*, Editura Nemira, București, 1997
McLUHAN, Marshall, *Understanding Media, The Extensions of Man*, NY, McGraw Hill
Paperbacks, 1965
MERLEAU PONTY, Maurice, *Phenomenology of perception*, Editura Galileo, București, 1994
MITCHELL, W.J.T., *The Language of Images*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986
MOCANU, Titus, *Morfologia artei moderne*, Editura Meridiane, București, 1973
MOLES, Abraham, *Sociodinamica culturală*, Editura Științifică, București, 1974
PANOFSKY, Erwin, *Artă și semnificație*, Editura Meridiane, București, 1980
PARTSCH, Sussana, *Paul Klee*, Benedikt Taschen Verlag, Köln, 1990
PASSERON, René, *Histoire de la peinture surrealiste*, Librairie Generale Française, Paris, 1966
PAVEL, Amelia, *Expresionismul și premisele sale*, Editura Meridiane, București, 1973
PINTILIE, Ileana, *Acționismul în România în timpul comunismului*, Editura Ideea de artă & print,
Cluj, 2000
POPESCU-NEVEANU, Paul, *Dicționar de psihologie*, Editura Albatros, București, 1978
PRUT, Constantin, *Dicționar de artă modernă*, Editura Albatros, București, 1982
RADIAN, H.R., *Cartea proporțiilor*, Editura Meridiane, București, 1981
READ, Hebert, *Dialogul vizual*, Editura Meridiane, București, 1974
RHODES, Colin, *Le Primitivisme et l'art moderne*, Thames & Huston, Paris, 1997
ROSENKRANZ, Karl, *O estetică a urâtului*, Editura Meridiane, București, 1984
SFEZ, Lucien, *Comunicarea*, Institutul European, Iași, 2002
STENDL, Ion, *Desenul, estetica, suporturi, materiale*, Editura SemnE, București, 2001
STEVENS, Anthony, *Jung*, Editura Humanitas, București, 1996
STOICHIȚĂ, Victor Ieronim, *Creatorul și umbra lui*, Editura Meridiane, București, 1979
STOICHIȚĂ, V. I., *Monografie Mondrian*, Editura Meridiane, București, 1979
TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, București, 1978
TODOROV, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, Editura Univers, București, 1983
TOMLINSON, John, *Globalizare și cultură*, Editura Amarcord, Timișoara, 2002
TULCAN, Doru, *Grupul Sigma, o perspectivă*, Editura Fundația Interart Triade, Timișoara, 2003
VINCI, Leonardo da, *Tratat despre pictură*, Editura Meridiane, București, 1972
WARNCKE, C.P., WALTHER, Ingo, *Pablo Picasso*, Benedikt Taschen Verlag, Köln, 1995
WORINGER, Wilhelm, *Abstracție și intropatie*, Editura Univers, București, 1970
WÖLFFLIN, Heinrich, *Principii fundamentale ale istoriei artelor*, Editura Meridiane, București,
1968
xxx, *Albumul Simion Lucaciu*, Editura Fundația Interart Triade, Timișoara, 2003
xxx, *Catalogul Documenta*, ediția a V-a, Kassel, 1972
xxx, *Catalogul expoziției Studiu*, 1978, Timișoara
xxx, *Dicționar de filozofie*, Editura Politică, București, 1978
xxx, *Ermitaj, Desenul european în colecția Ermitajului*, Editura Aurora, Leningrad, 1981
xxx, Joseph Beuys, *Werke aus der Sammlung Ulbricht*, DuMont Buchverlag, Köln, 1993
xxx, *Monografia Braque*, Editura Meridiane, București, 1977
xxx, *Monografia Kandinsky*, Editura Meridiane, București, 1979
xxx, *Paul Klee - Als Zeichner 1921-1933*, catalog, 1985/1986 (Bauhaus-Archiv Berlin, 1985;
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1985; Kunsthalle Bremen, 1986)
xxx, *Tratat de psihologie experimentală*, sub redacția prof. univ. Alexandru Roșca, București,
Editura Academiei R.P.R., 1963

xxx, Zeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts, Graphische Sammlung, Staatsgalerie, Stuttgart
www.invitation.Kunsthhaus-essen.de
www.achimescu.com

LUCRĂRI DE ADRIANA LUCACIU |



L'attente



L'attente





De enl





Meditație II



Meditație III



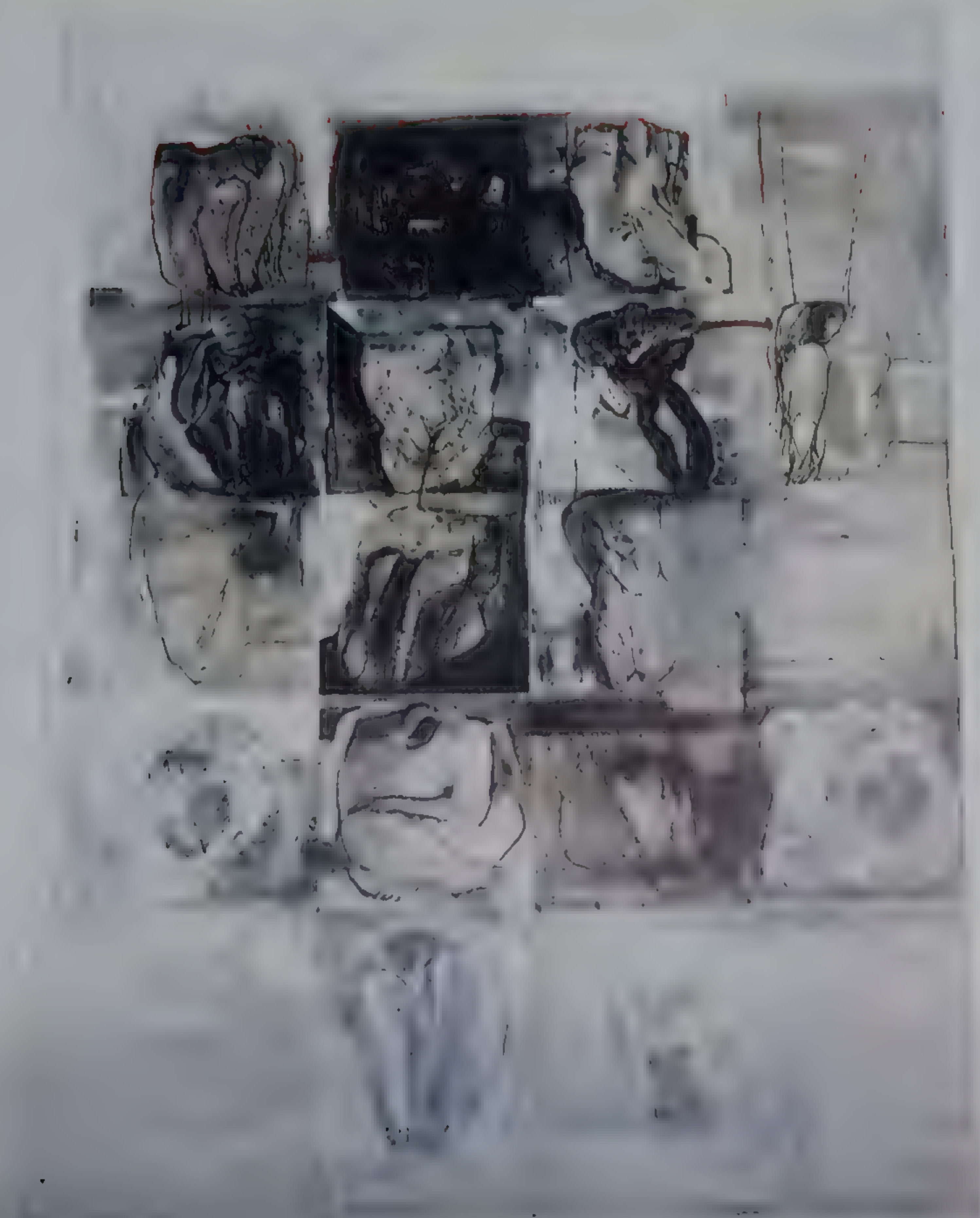
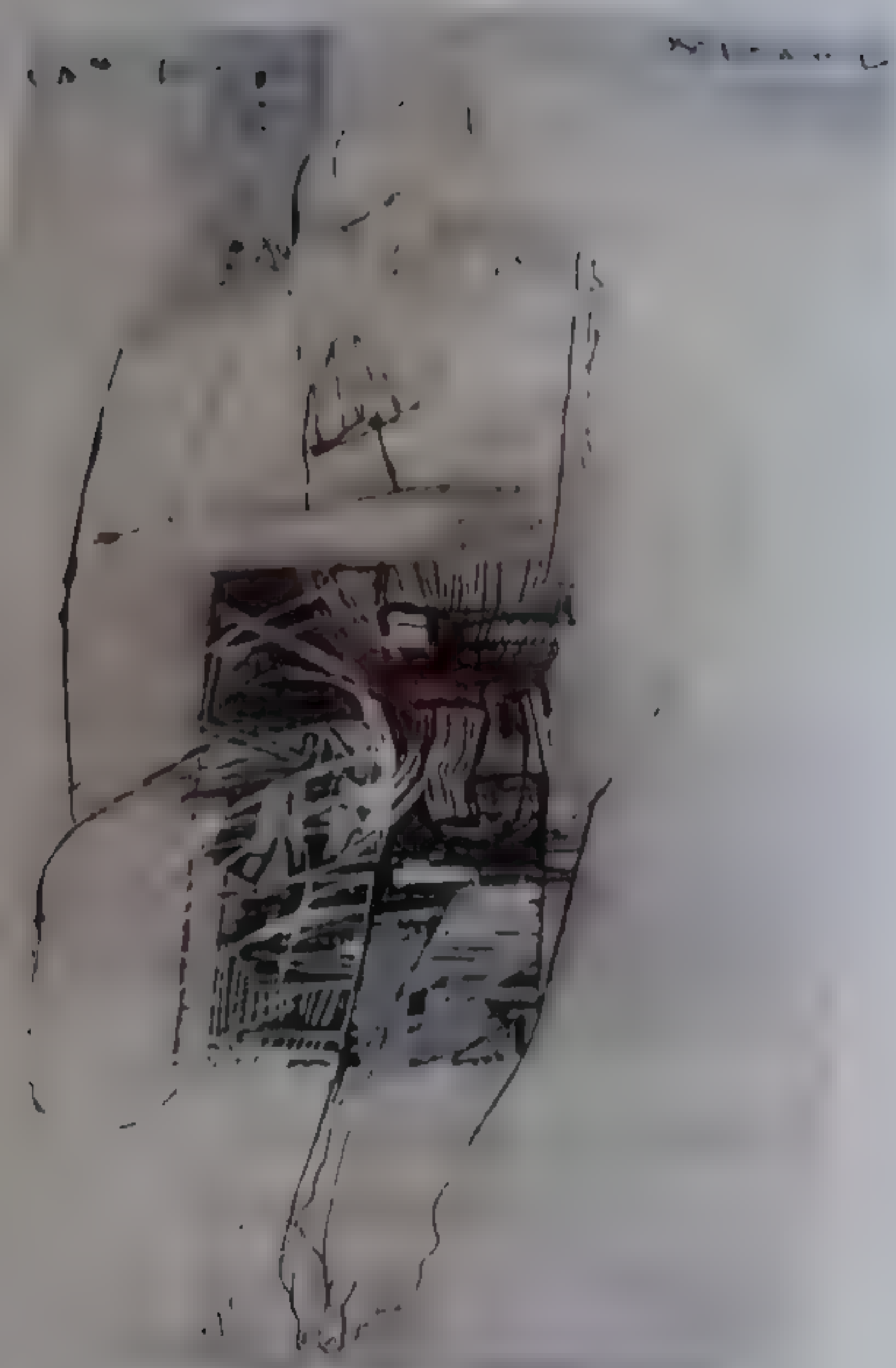




Figure II

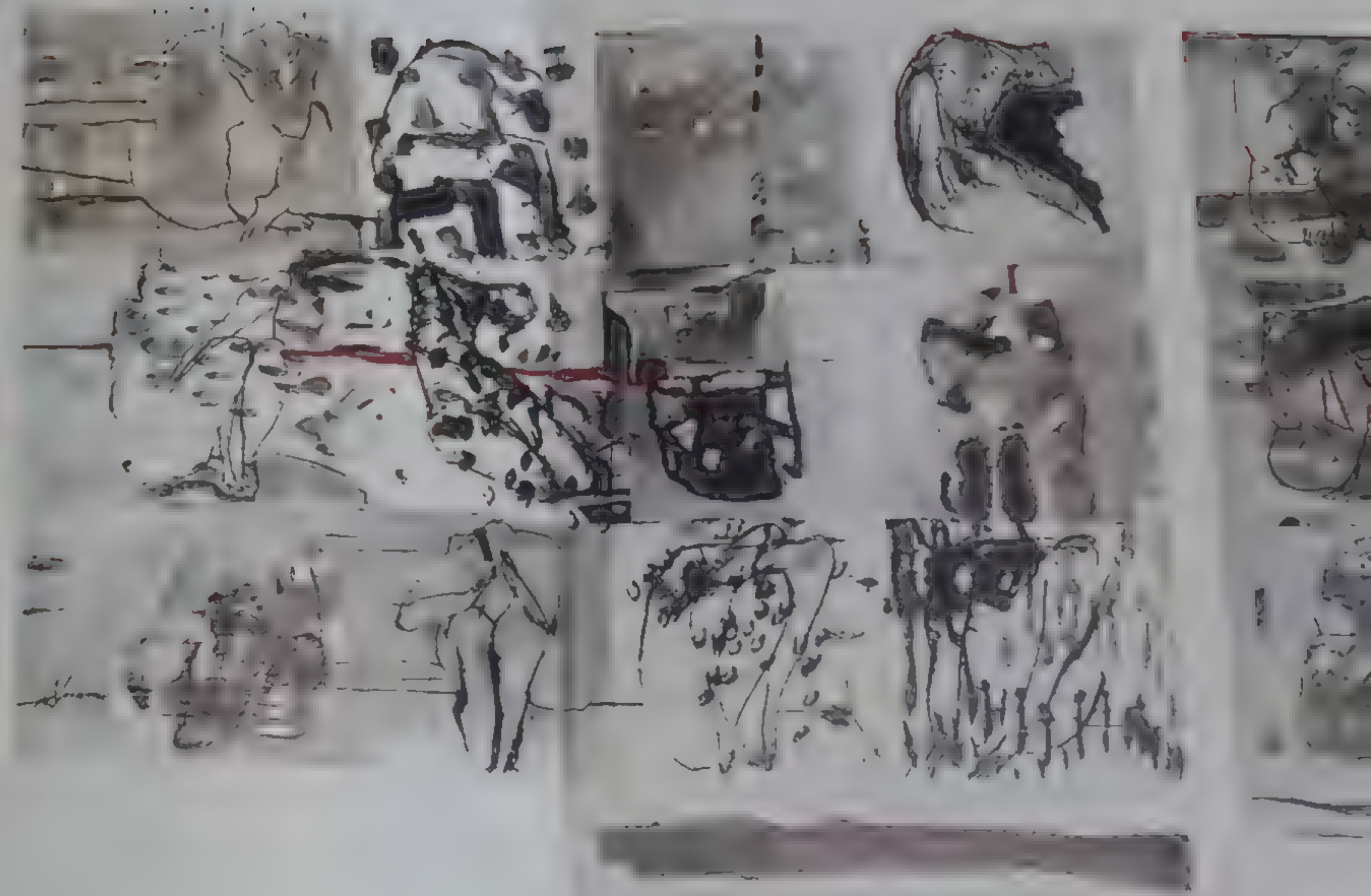
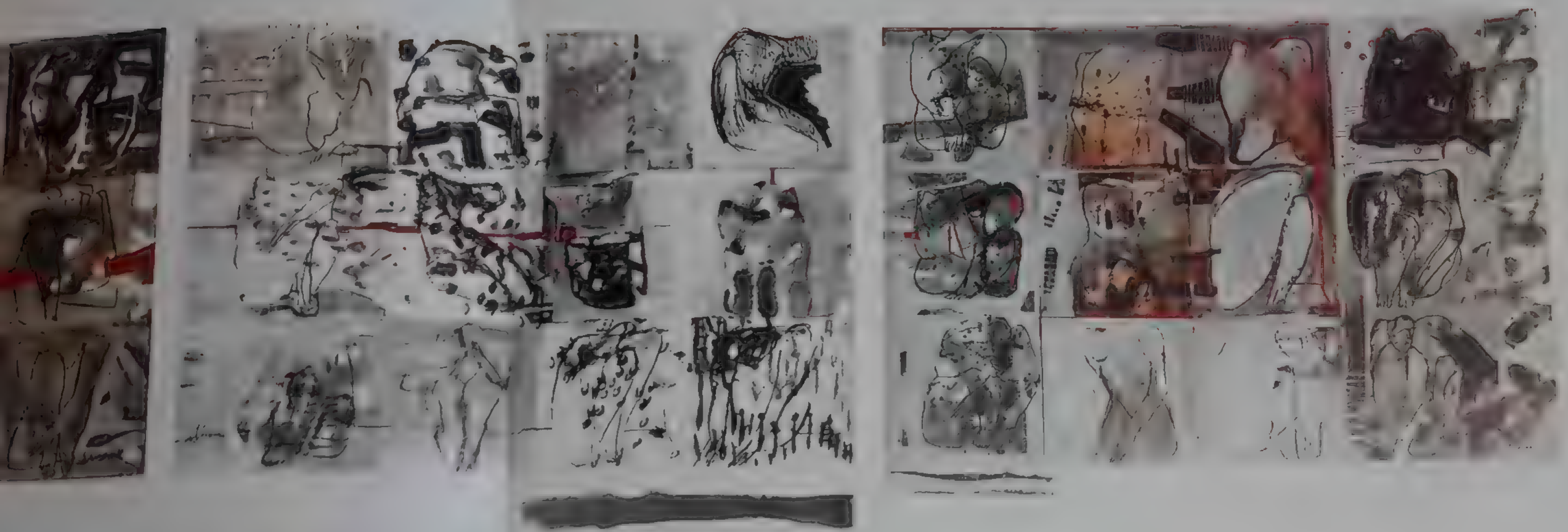


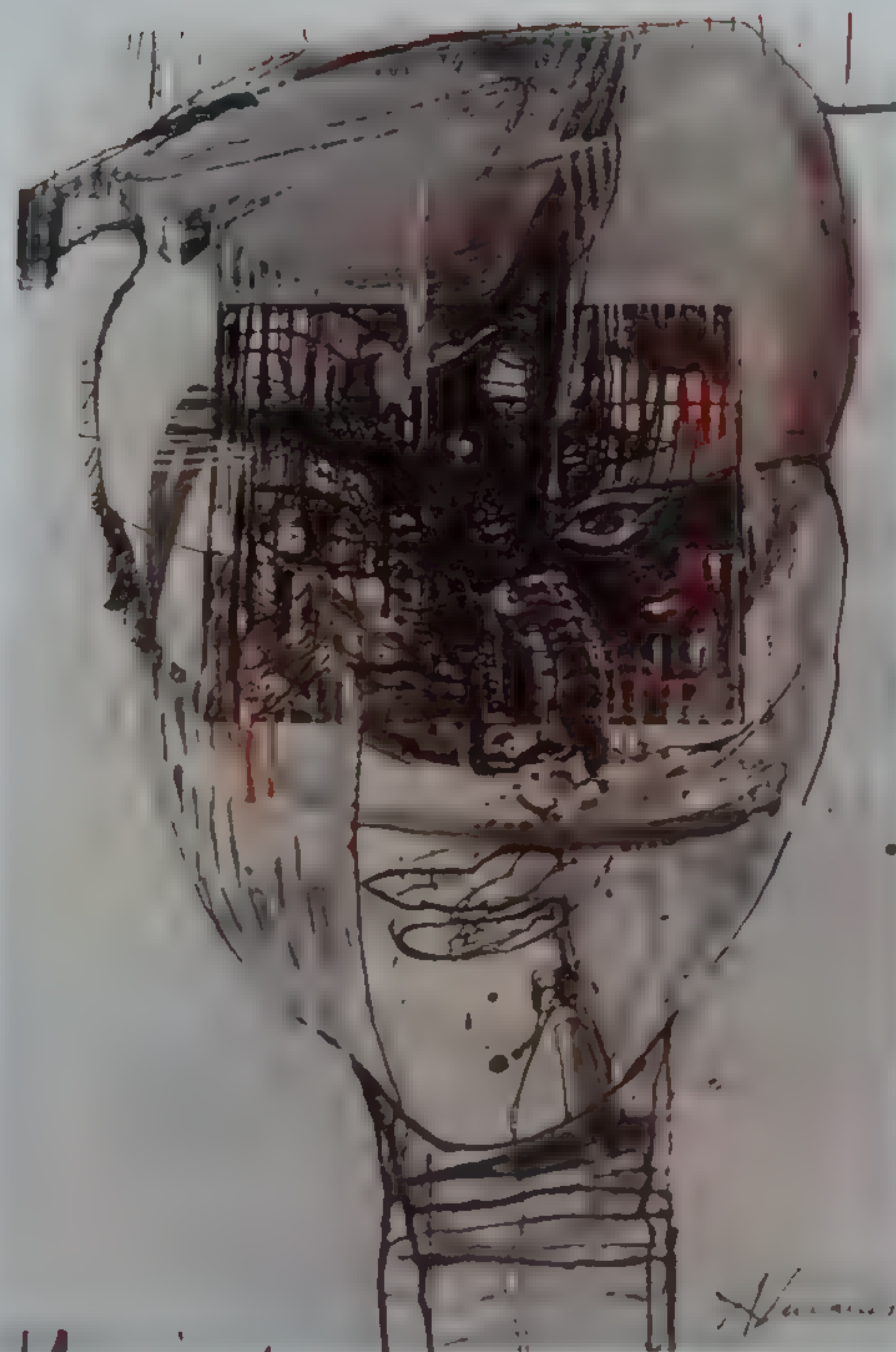
Figure III





Enclava roșie

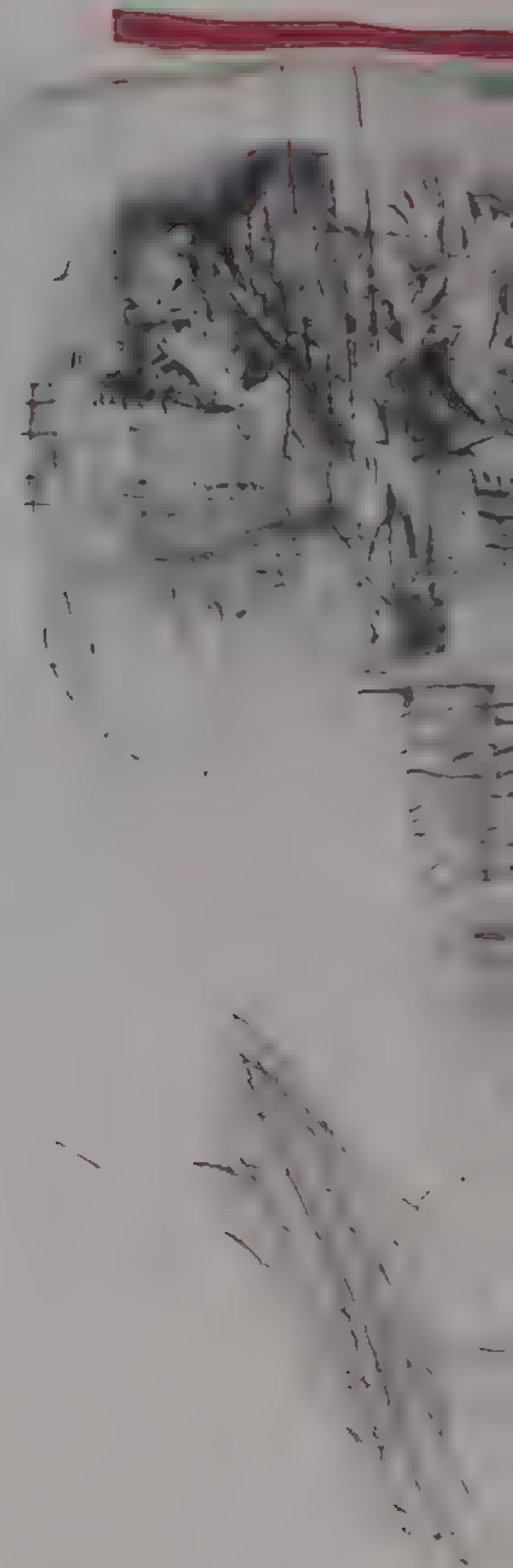


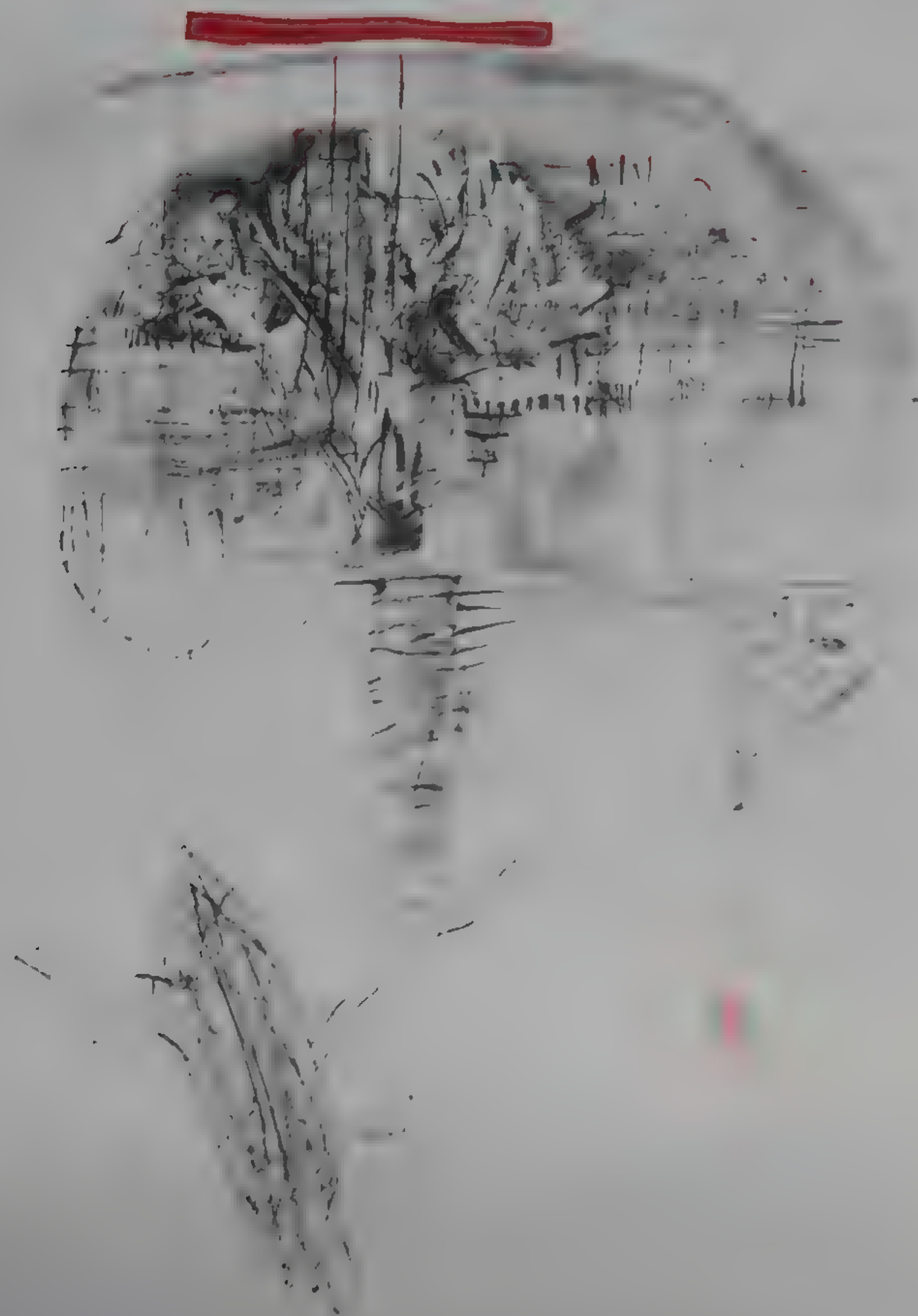


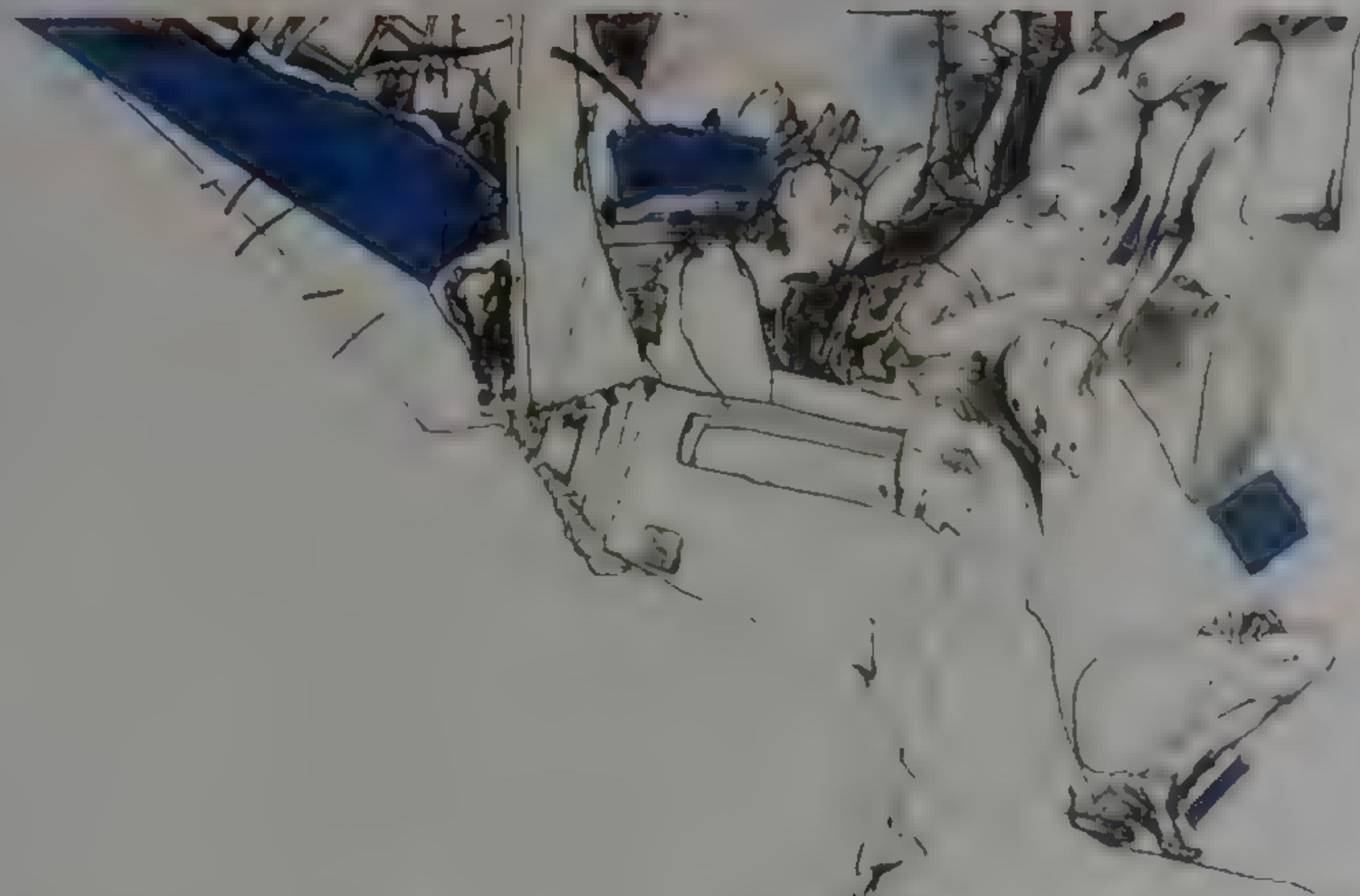
1a



1b



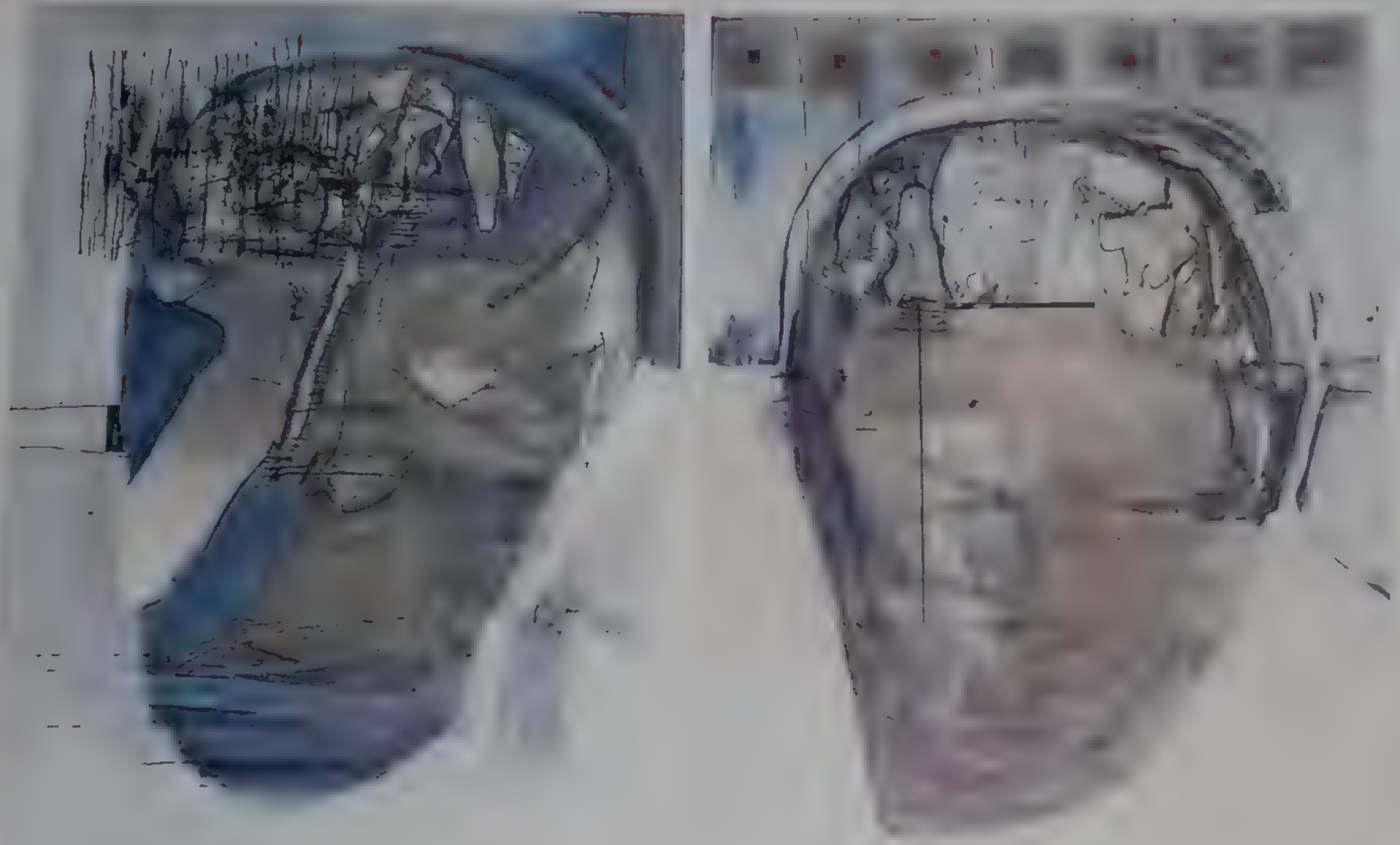




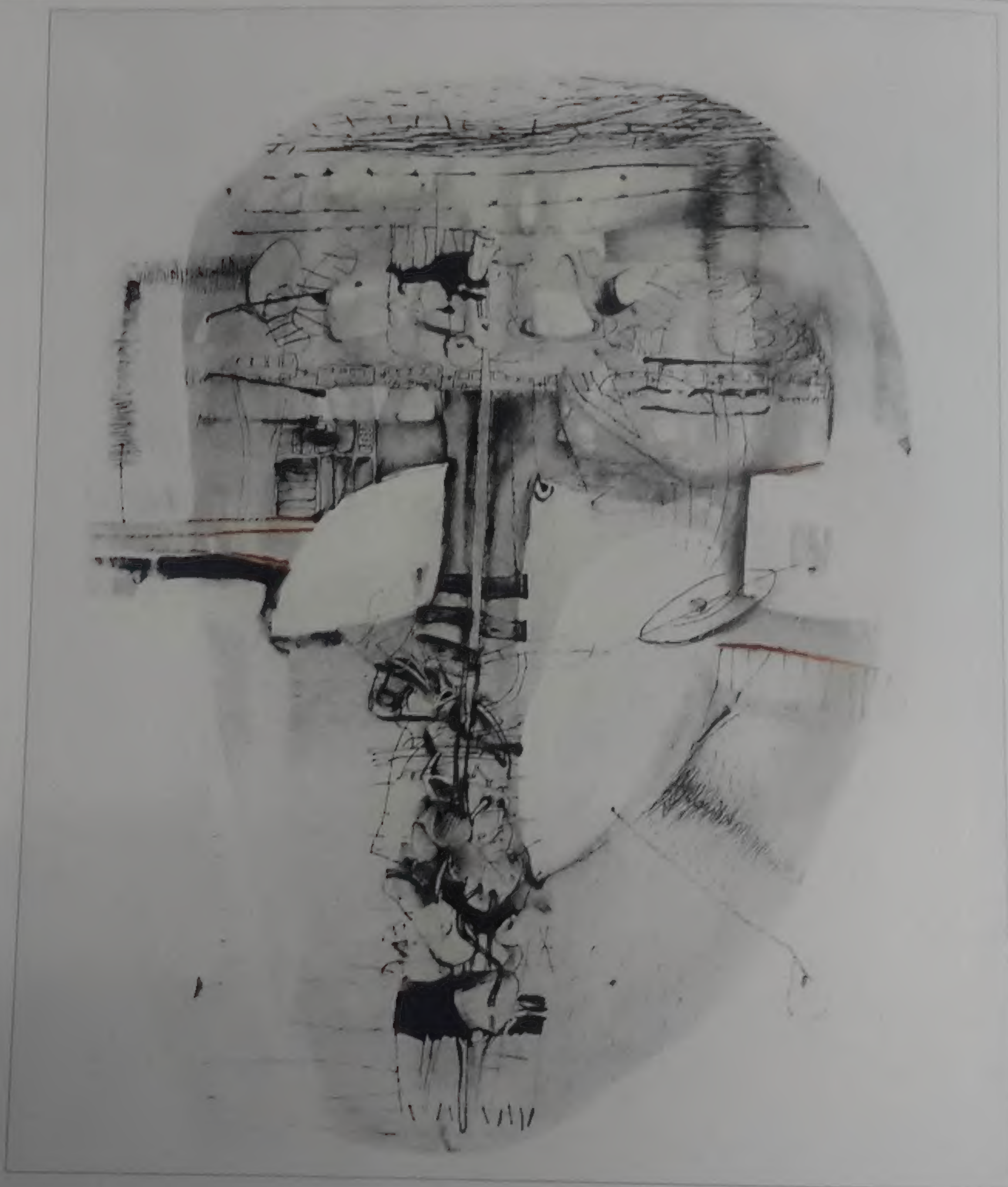
Echilibru instabil

Figura 1 - 'chi Măscu' - 1990





Antropo II



Autografie IV

DATE BIOGRAFICE

Născută în 22 martie 1965, la Lugoj.
 Studii: Liceul de arte Ion Vidu, Timișoara.
 Profesori: Florin Flondor, Minodora Tulcan, Szabolcs
 Academia de artă București, specializarea
 dr. Mircia Dumitrescu.
 Teza de doctorat, susținută în anul 2000.
 secolului XX, coordonator, prof. univ. dr. Mircia
 Cadru didactic la Facultatea de arte și științe
 Membră a Uniunii Artiștilor Plastici din România
 ra" din 1993.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

Marie-Jeanne Jutea Bădescu, *Însemnări*
 Ioan Iovan, *Stil și expresivitate*, Editura
 Negoită Lăptoiu, Alexandru Cebuc
temporari, vol. 3, Editura ARC 2000
 Ioan Iovan, *Grădinile interioare*, Editura
 Ioan Iovan, *Dicționar al artiștilor din România*
 Ioan Iovan, *Grafica timișoreană*, Editura
 Ioan Iovan, *Arta ca existență*, Editura

PUBLICAȚII ÎN CATALOAGE DE ARTĂ

Artiști timișoreni la Szeged, Szeged
 1988-1993, Heinrich Boll Stiftung
Graphium, Timișoara, 1995
 Edițiile 1995-2001 ale Salonului

ADRIANA LUCACIU

DATE BIOGRAFICE

Născută în 22 martie 1965, la Lugoj.
 Studii: Liceul de arte Ion Vidu, Timișoara, promoția 1984, clasa profesorilor: Constantin Flondor, Minodora Tulcan, Szákats Béla.
 Academia de artă București, specializarea Grafică, promoția 1992, clasa prof. univ. dr. Mircia Dumitrescu.
 Teza de doctorat, susținută în anul 2004, cu titlul *Forme de expresie ale desenului în arta secolului XX*, coordonator, prof. univ. dr. Cristian Robert Velescu.
 Cadru didactic la Facultatea de arte a Universității de Vest din Timișoara, din 1992.
 Membră a Uniunii Artiștilor Plastici din România, și a Asociației „Filiala UAP Timișoara” din 1993.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

Marie-Jeanne Jutea Bădescu, *Însemne dintr-o galerie*, 1998, Editura Hestia, Timișoara
 Ioan Iovan, *Stil și expresivitate*, Editura Hestia, Timișoara, 1998
 Negoită Lăptoiu, Alexandru Cebuc și Vasile Florea, *Enciclopedia artiștilor români contemporani*, vol. 3, Editura ARC 2000, București, 2000
 Ioan Iovan, *Grădinile interioare*, Editura Hestia, Timișoara, 2000
 Ioan Iovan, *Dicționar al artiștilor din Banat*, Editura Brumar, Timișoara, 2003
 Ioan Iovan, *Grafica timișoreană*, Editura Cosmopolitan Art, Timișoara, 2005
 Ioan Iovan, *Arta ca existență*, Editura Brumar, Timișoara, 2006

PUBLICAȚII ÎN CATALOAGE DE EXPOZIȚII:

Artiști timișoreni la Szeged, Szeged, Ungaria, 1991
 1988-1993, Heinrich Boll Stiftung, Köln, Germania, 1993
Graphium, Timișoara, 1995
 Edițiile 1995-2001 ale Salonului anual de artă, Timișoara

- Catalogul Bienalei de gravură Tulcea, 1997
Catalogul Bienalei de desen Arad, 1997-1999
Workshop *Meeting in Art*, Istanbul, Turcia, 1997
Itinerrance, Paris-Timișoara, Franța-România, 2000
Dante în România, Ravena, Italia, 2000
5ème Triennale internationale de gravure petit format, Chamalière, Franța, 2000
Workshop *BalkanArt*, Istanbul, Turcia, 2001
Cartea ca obiect de artă, Timișoara, 2002
23 sins, 3rd International Artist's Book Triennial, Vilnius, Lituania, 2003
Catalogul Bienalei de gravură Cadaques, Barcelona, Spania, 2003
26 artiști timișoreni, Budapesta, Ungaria, 2003
First Art Gathering, Knjaz Estate, Podgorica, Muntenegru, 2003
Bienala internațională de gravură experimentală 2003, Muzeul Banatului din Timișoara, secția de artă
Gyergyoszarhegyi Brastsag Művésztelep Enciklopédiaja, Alutus Könyvkiado, Csikszere-
da, Ungaria, 2004
Formavilág, 20 temesvári alkotóművész, sept-oct., Budapesta, Ungaria, 2005



Forme de expresie ale deseenului în arta secolu

ISBN (10) 973-87893-0-3 ; ISBN (13) 978-973-87893-0-2
ISBN (10) 973-602-173-4 ; ISBN (13) 978-973-602-173-2

